



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Robotnik. Performanse pamięci (The Worker. Performances of Memory)

Edited by: Sajewska, Dorota ; Sosnowska, Dorota ; Adamiecka-Sitek, Agata

Abstract: The book presents the figure of the worker and its performances of memory from the point of view of cultural studies, philosophy, art history, theatre studies and musicology. It begins with the original scene of the accident in the factory, and then it reviews the Warsaw cabaret scene of the early twentieth century, the theatrical and artistic avant-garde circle, the socialist realist cultural projects, modernist kitchen designs, workers' sport and proletarian art, to end with a reflection on gestures in films. In this way, the editors wish to propose a multifaceted, and at the same time fragmentary and distracted perspective, which would make it possible to extract from the documents, narrations and visual presentations, the still problematic and poorly recognised figure of the worker in Polish culture. These texts not only fit into the methodological postulates formulated as a performative writing of history, but they themselves become the performances of memory, in which the authors try to reproduce history, where the fundamental medium remains the body and gestures – captured in fragmentary relations, snapshot images and individual scenes.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-149453>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

Robotnik. Performanse pamięci (The Worker. Performances of Memory). Edited by: Sajewska, Dorota; Sosnowska, Dorota; Adamiecka-Sitek, Agata (2017). Warszawa: Książka i Prasa.

ROBOTNIK
PERFORMANSE PAMIĘCI





Robotnicy opuszczający teren niezidentyfikowanej fabryki.
Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Hala niezidentyfikowanej fabryki włókienniczej.
Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Pod redakcją
Agaty Adamieckiej-Sitek
Doroty Sajewskiej
Doroty Sosnowskiej

Robotnik

Performanse pamięci

biblioteka **Le Monde** *diplomatique*
www.monde-diplomatique.pl

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego
Instytut Wydawniczy Książka i Prasa
Warszawa 2017

Robotnik. Performanse pamięci

Pod redakcją:

Agaty Adamieckiej-Sitek
Doroty Sajewskiej
Doroty Sosnowskiej

Redaktor serii:

Przemysław Wielgosz

Okładka i skład:

Krzysztof Ignasiak / bekarty.pl

Korekta i indeks:

Monika Krawul

Recenzja naukowa:

dr hab. Karolina Prykowska-Michalak

Zdjęcie na okładce:

Robotnicy opuszczający teren niezidentyfikowanej fabryki.
Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Publikacja współfinansowana ze środków Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w ramach grantu „Performanse pamięci: strategie testimoniałne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku” / „Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries (UMO2014/15/G/HS2/04803), realizowanego dzięki wsparciu Narodowego Centrum Nauki (NCN) i Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

Copyright © for individual contributions by the Authors

Copyright © for this edition by:

Instytut Kultury Polskiej Wydział Polonistyki UW

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Instytut Wydawniczy Książka i Prasa

ISBN 978-83-65304-61-2

Wydawcy:

Instytut Wydawniczy Książka i Prasa
ul. Twarda 60, 00-818 Warszawa
tel. 22-624-17-27
redakcja@iwwp.org
www.monde-diplomatique.pl

Instytut Teatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
ul. Jazdów 1
00-467 Warszawa
www.wydawnictwo.instytut-teatralny.pl

Wstęp: Symulacje i stymulacje

Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska / 9

Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje

Dorota Sajewska / 15

Ludzkie maszyny i uliczne mięso – kabaret jako fabryka pragnienia

Agata Adamiecka-Sitek / 41

Gnijący świat i kultura jutra. Idee Proletkultu
a ruch rewolucyjny w Polsce

Tadeusz Koczanowicz / 61

Jak „wypaczyć teatr”? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni”

Katarzyna Dudzińska / 9

Jak robić teatr robotniczy? „Brygada szlifierza Karhana”
w Teatrze Nowym

Dorota Sosnowska / 15

„Pafawag tańczy z Konfekcją”. O Operze Robotniczej
we Wrocławiu

Sławomir Wieczorek / 41

WSM. Mieszkanie jako algorytm

Katarzyna Uchowicz / 61

Sportowiec żołnierzem rewolucji. Propaganda
Czerwonej Międzynarodówki

Sportowej w projektach rosyjskiej i czeskiej awangardy
lat 1921-1928
Przemysław Strożek / 9

Gest filmowy w epoce jego reprodukcji technicznej
Paweł Mościcki / 15

Introduction: Simulations and stimulations
Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska / 41

Noty o autorach / 61

Nota o projekcie

Indeks nazwisk

Wstęp: symulacje i stymulacje

Padraic Kenney w książce *Budowanie Polski Ludowej* wskazuje na strajk w łódzkich fabrykach z września 1947 roku jako na moment kluczowy dla polskiego ruchu robotniczego. Choć ostatecznie strajk zakończył się klęską, uruchamiając falę represji wobec robotników, to był jednak wydarzeniem, które ukazało „wspólnotę robotniczą w komunistycznej Polsce u szczytu potęgi”¹. Według źródeł w Polsce od kwietnia 1945 do grudnia 1949 roku odbyło się 825 strajków robotniczych, w tym 306 miało miejsce w Łodzi². Protesty związane były z polityką partii komunistycznej, która próbowała przejąć fabryki, uruchamiane po wojnie przez samych robotników. W połączeniu z fatalnymi warunkami ekonomicznymi ta jawna przemoc wobec wywyższanej w propagandzie klasy społecznej doprowadziła do gigantycznej fali strajków. W tym krótkim momencie w historii ruchu robotniczego ujawnił się zatem sprawczy podmiot – robotnik, który z figury ideologicznej oraz fantazji awangardowej zmienił się na mgnienie w ucieleśnioną masę działającą. Cieleśność tej figury świetnie ujął Kenney, opisując przebieg łódzkiego strajku, który zaczął się 12 września w fabryce Poznańskiego (po znacjonalizowaniu w 1945 roku Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego):

1 Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. Anna Dzierzgowska, W.A.B., Warszawa 2015, s. 211.

2 Zob. Łukasz Kamiński, *Strajki robotnicze w Polsce 1945–1948: próba bilansu*, „Dzieje Najnowsze” 1997 nr 29, s. 47–56.

Dotychczas robotnicy potrafili powstrzymać robotników należących do partii przed złamaniem strajku, teraz jednak ciężarówki z głównej siedziby PPR zabierały członków i członkinie PPR z Poznańskiego z domów w środku nocy. Zawożono ich do siedziby partii, tam pouczano o ich obowiązkach i zwożono pod bramę fabryki na pierwszą zmianę. Ten plan zemścił się na własnych autorach, ponieważ stugębna plotka błyskawicznie uznała zbiórkę za masowe aresztowanie. Tego samego dnia miejscowy działacz PPR i były członek rady zakładowej w Poznańskim przyjechał do fabryki, by agitować robotnice. Otoczony przez rozniewiane kobiety, uderzył czy też popchnął jedną z nich. Wybuchło zamieszanie; około dwudziestu siedmiu kobiet zemdlało – to zbiorowe omdlenie być może było symulowane, jak sugerował śledczy z PPR. Taka specyficzna forma współpracy zelektryzowała strajk. Mdlejące kobiety rozładowały napiętą sytuację, ponieważ uwaga wszystkich skupiła się na cuceniu «nieprzytomnych». Zarazem jednak zbiorowe omdlenie miało ten skutek, że wyolbrzymiło cały incydent, który zaczął jawić się jako masowa przemoc. Omdlenie potwierdzało także kontrolę nad przestrzenią fabryki: robotnice zademonstrowały, że w swojej fabryce mają prawo robić, co chcą, nawet jeśli tym czymś ma być leżenie bez przytomności³.

Omdlałe robotnice niewątpliwie wcielają szczytowy moment rozwoju ruchu robotniczego, wskazując swym demonstracyjnym, nawet jawnie prowokacyjnym zachowaniem na radykalną zmianę politycznej koncepcji własności w Polsce powojennej. Jednocześnie – by podkreślić pozyskaną na drodze emancypacji klasowej – wolę stanowienia i prawo posiadania odsłaniają się jako podmiot podwójnie Inny – jako robotnica i kobieta. Na narzędzie protestu politycznego wybierają gest odtworzenia XIX-wiecznego dyskursu wokół hysterii, który związał ideę emancypacji kobiet z podstępą symulacją. Za sprawą stosowanych przez medycynę czasów industrializacji metod eksperymentalnej rekonstrukcji zachowań uznanych za historyczne, towarzyszącej tym procedurom dokumentacji fotograficznej umożliwiającej klasyfikowanie, a tym samym kontrolowanie głównych objawów hysterii,

³ Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej...*, dz. cyt., s. 135.

wytworzony został obraz kobiecej hysterii jako pozawerbalnego teatru ciała. Zatrzymane na słynnych fotografiach ze szpitala Sâlpêtrière ciało historyczne utrwalone zostało jako ciało opanowane przez nieme konwulsje, utratę przytomności, zesztynienie mięśni, zamaszyste ruchy, skręty ciała czy przesadne gesty. Histeria, która w kulturze XIX wieku funkcjonowała przede wszystkim jako synonim naśladowania innych chorób i pasożytowania na cudzych zachowaniach, stanowiła w istocie ukrytą formę protestu przeciw tradycyjnej kulturze patriarchalnej, a zarazem sposób na przekroczenie progu zakazu społecznego⁴.

Z tej perspektywy opisane przez Kenneya zbiorowe omdlenie kobiet – nawet jeśli było czystą symulacją – uznać można za formę protestu politycznego pracowniczek łódzkiej fabryki. Zdarzenie to wskazuje jednocześnie na najistotniejsze elementy tożsamości, która jest przedmiotem zainteresowania zebranych w tym tomie tekstów. Użyta przez protestujące kobiety strategia hysterii jest przecież performatywna – jeśli nie wręcz teatralna – i uświadamia, że ruch robotniczy można oglądać i badać poprzez działające ciało; ciało, którego pamięć przekracza dostępne dokumenty i tradycyjnie zarchiwizowane źródła. O memorialnych aspektach ciała historycznego, które zawsze odtwarza coś, co miało już kiedyś miejsce, przekonywał Sigmund Freud, pisząc, że próbując zrozumieć ten szczególny stan ciała, trzeba wejść „na drogę badania anamnetycznego”⁵. Powielenie i rozmnożenie znaczącego gestu ustanawia robotnicę jako podmiot zmultiplikowany, nieindywidualny, którego tożsamość nie wyczerpuje się w symbolach, tekstach, metaforach i języku, ale jest stale performowana, powtarzana i odgrywana w ciałach. Stąd też przekonanie, że robotnik jest podmiotem nie tyle historii, z której został skutecznie wyparty, ale performansów pamięci – przeszłości zapiskanej i powtarzanej w ciele i poprzez ciało.

⁴ Zob. Lisa Appignanesi, John Forrester, *Kobiety Freuda*, przeł. Elżbieta Ablamowicz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 1998, s. 78.

⁵ Sigmund Freud, *W kwestii etiologii hysterii*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 45.

Scena zbiorowego protestu robotnic znakomicie pokazuje, że ciało – wbrew przesądowi kulturowemu głoszącemu jego efemeryczność i niemoc pozostawiania trwałych śladów – może stanowić skuteczne medium pamięci, zaś praktyki cielesne dają się ująć jako szczególne formy zapisywania, przechowywania i aktualizacji historii. Siła politycznego oddziaływania przywołanego przez Kenneya incydentu spowodowana była przede wszystkim ponownym odegraniem przez robotnice kulturowego fantazmatu masy robotniczej jako masy rewolucyjnej. W XIX wieku wśród myślicieli konserwatywnych funkcjonowało przekonanie o hysterii masy rewolucyjnej jako radykalnej formie zagrożenia dla kapitalistycznego porządku burżuazyjnego. Nie tylko – jak przekonywał choćby Thomas Carlyle – rewolucja miała stanowić przejaw patologii społecznej, a zarazem kondycji głęboko zakorzenionej w ciele, ale za patologiczną uważana była także niezidentyfikowana masa. Ponadto – na wzór kulturowej konstrukcji kobiecości – masa podlegała wówczas histeryzacji. Jeszcze na początku XX wieku panowało głębokie przekonanie, że masy „nie można uchwycić inaczej niż w stanie pseudoemancypacji i półpodmiotowości – jako coś niejasnego, labilnego, nieodróżnionego, kierowanego bodźcami naśladownictwa i epidemii, kobieco-faunicznego, preeksplozywnego”⁶.

Za sprawą splotu dyskursu medycznego, psychoanalitycznego i socjologicznego z przełomu XIX i XX wieku wytworzony został najpierw represyjny obraz hysterii jako opartej na symulacji choroby kobiecej o podłożu seksualnym, a następnie jako zjawiska rzekomo immanentnie cechującego proletariatu. W tym fantazmacie kulturowym widzieć można przede wszystkim negację wyłaniających się nowych sprawczych podmiotów historii – kobiet i robotników. Nic zatem dziwnego, że po doświadczeniu rewolucji 1917 roku próba zaprzeczenia istnieniu nowych tożsamości przekształciła się w permanentny lęk przed powtórzeniem „hysterii masy rewolucyjnej”. To, w czym chciano widzieć wyłącznie pozorantwo względnie wykalkulowane symulantstwo, okazało

6 Peter Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 11.

się siłą aktywnie zmieniającą historię. Patrząc z tej perspektywy, odegrany po niemal pół wieku po Rewolucji Październikowej i w całkowicie zmienionych współrzędnych geopolitycznych po II wojnie światowej performans zbiorowego omdlenia kobiet-robotnic traktować można nie tylko jako symulację, ale również jako stymulację. Scena ta stanowiła bowiem zarówno świadome odtworzenie teatru hysterii za pomocą zakorzenionego w kulturze modelu, jak i czytelny politycznie gest pobudzenia i zachęcenia do działania poprzez odwołanie się do performatywnych praktyk uczestnictwa publicznego robotników. Ta korelacja symulacji i stymulacji dokonała się jednocześnie w wymiarze pozawerbalnym, jej nośnikiem stało się ciało jako miejsce emancypacji tożsamości nowoczesnej i manifestacji jej pamięci kulturowej.

Z takiej refleksji nad ciałem jako swoistym dokumentem historii kultury robotniczej wyrasta poniższa publikacja. W zebranych w tym tomie tekstach proponujemy perspektywę badawczą skoncentrowaną przede wszystkim wokół historycznego i politycznego wymiaru cielesności, poddając tym samym próbie weryfikacji stan badań nad historią polskiego ruchu robotniczego od końca XIX wieku do lat 50. XX wieku z perspektywy studiów performatywnych. Przyjęcie tego punktu widzenia wiąże się ze szczególnym uwzględnieniem tych prac i działań, które w centrum stawiają problem używanych przez robotników, historycznie zmiennych praktyk uczestnictwa publicznego (od teatrów robotniczych po strajki i demonstracje) służących formowaniu tożsamości tego ruchu. W rekonstrukcji kultury robotniczej przez pryzmat performansów pamięci zasadniczą rolę odgrywa badanie procesów mediacji, w tym również sposobów, w jaki teatr i teatralność osadzają się w innych sztukach – w fotografii, filmie, architekturze, literaturze, skutkując nierzadko dominacją w tych mediach immanentnej dla teatru tendencji do inscenizowania sytuacji, eksponowania cielesności, wywoływania efektu bezpośredniości, wreszcie nieustannej oscylacji między iluzją i deziluzją. Z analizowanych dzieł sztuki i faktów społecznych wyłania się specyficzne rozumienie performatywności, które definiujemy jako „teatralność w wymiarze medialnym”. Taka perspektywa pozwala bowiem na uwydatnienie teatralności w „innorodnych”

praktykach artystycznych nie tyle w odwołaniu do teatru jako sztuki opartej na bezpośrednim doświadczeniu, ile raczej w odwołaniu do filozoficznego ujęcia teatralności jako bycia pomiędzy, funkcjonowania wymykającego się wszelkiej pewności, jakiegokolwiek stałej naturze czy ujednoliciącej refleksji teoretycznej.

Ważny punkt odniesienia stanowi tutaj koncepcja Samuela Webera, który w książce *Teatralność jako medium* dostrzegł właśnie w namyśle wywodzącym się z praktyki scenicznej alternatywę dla totalizującej zachodniej tradycji filozoficznej, budującej stałe tożsamości, wykluczającej inność, opartej na metafizyce obecności⁷. Idąc za jego myślą, dostrzegamy we właściwej teatrowi mediacji między skrywaniem a odkrywaniem, prawdą a fikcją, w nieustannej cyrkulacji między produkcją a odbiorem, między jednoczesnym byciem tu i byciem tam, fundamentalny nośnik heterogeniczności sztuki i jej tendencji do rozbijania tożsamości, wzbudzania podejrzliwości oraz przypominania o relacyjności zajmowanego przez nas jako odbiorców miejsca. Takie ujęcie teatralności wydaje się szczególnie bliskie zaproponowanej przez nas idei korelacji między symulacją a stymulacją. Pozwala bowiem na dostrzeżenie w teatralności nie tyle przejawu kapitalistycznego świata pozoru, ile praktyki o charakterze wywrotowym, również wobec porządku ekonomii politycznej.

W *Robotniku. Performansach pamięci* wysuwamy zatem postulat innej interpretacji procesów symulacji niż ta, którą proponował w teorii symulaków Jean Baudrillard, który twierdził, że „[s]ymulacja nie dotyczy jakiegoś terytorium, bytu referencyjnego albo substancji. Jest natomiast generowaniem, przy pomocy modeli, nierzeczywistej i pozbawionej oparcia rzeczywistości – hiperrealności”⁸. Ponadto według Baudrillarda: „Rzeczywistość jest produkowana przez mikroskopijne komórki, matryce, moduły pamięci, systemy operacyjne – da się ją zatem powielać

w nieskończoność”⁹. W naszym ujęciu w tym redundantnym, ekscesywnym, powtarzalnym i autoreferencyjnym charakterze symulacji kryje się nie tyle przemoc kodu, którą naruszyć można jedynie poprzez „katastroficzną” i „spekulację na śmierć”, czyli „pójście dalej niż sam system”¹⁰, ile potencjał performatywnego rekonstruowania i aktualizowania przeszłości. Projekt badania performansów pamięci zwraca się zatem ku śladom przeszłości po to, by móc konstruować nowy obraz przyszłości. Proponujemy rozbicie kategorii symulacji, rozumianej jako produkcja nie-reality, rozpoznaniem cielesnej sprawczości, bliskim – w tym wymiarze – somaestetyce Richarda Shustermana. W jego ujęciu bowiem to właśnie rozpoznanie przemocy w ciele, odnalezienie jej śladów we własnych odruchach i gestach, odegranie przemocy, której podlega podmiot, a więc swego rodzaju historyczna symulacja, pozwala na realną zmianę. „Aby z powodzeniem rzucić wyzwanie uciskowi – przekonuje Shusterman – trzeba najpierw somaestetycznie zdiagnozować cielesne nawyki i odczucia wyrażające stosunki dominacji, aby można było je przezwyciężyć wraz z opresyjnymi warunkami społecznymi, które są ich źródłem”¹¹.

Koncepcja teatralności ujmująca tak rozumiane napięcie między symulacją a stymulacją rzuca tym samym wyzwanie systemom estetycznym, umożliwiając, na co mamy nadzieję, wypracowanie transdyscyplinarnej perspektywy do badania zarówno fenomenów artystycznych, jak również społecznych i politycznych. Stąd też w niniejszej książce znalazły się teksty reprezentujące nie tylko różne ujęcia, metodologie i perspektywy badawcze, ale także dyscypliny naukowe w odmienny sposób interpretujące kategorię performatywności. Tytułową figurę robotnika i związane z nią performanse pamięci przedstawiamy z punktu widzenia kulturoznawstwa, filozofii, historii sztuki, teatrologii i muzykologii. Wychodzimy od pierwotnej sceny wypadku, następnie przyglądamy

7 Zob. Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

8 Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997, s. 176.

9 Tamże.

10 Jean Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2007, s. 10.

11 Richard Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 53.

się warszawskiej scenie kabaretowej z początku XX wieku, kręgom awangardy teatralnej i artystycznej, socrealistycznym przedsięwzięciom kulturalnym, projektom modernistycznej kuchni, sportowi robotniczemu i sztuce proletariackiej, by skończyć na refleksji o gestach filmowych. W ten sposób chcemy zaproponować wielostronną, a zarazem fragmentaryczną i rozproszoną perspektywę, która pozwala spod dokumentów, narracji i wizualnych przedstawień wyrzucić wciąż problematycznej i nie dość rozpoznanej w kulturze polskiej figurze robotnika. Teksty te nie tylko wpisują się w sformułowane powyżej postulaty metodologiczne, ale same stają się swoistymi performansami pamięci, w ramach których autorzy starają się odtworzyć historię, której podstawowym medium pozostają ciało i gesty – uchwycone we fragmentarycznych relacjach, migawkowych obrazach, pojedynczych scenach.

Książkę otwiera tekst Doroty Sajewskiej *Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje*, w którym autorka analizuje różnicę między stojącą u początków kina sceną wyjścia z fabryki a sceną wypadku w fabryce, która według Sajewskiej wyznacza próg dla teatru nowoczesnego, oddziałując na jego kształt i rozwój z pozycji tego, co głęboko wyparte. Wypadek w fabryce jest tym, czego nie da się pokazać, co zawsze pozostaje poza narracją i poza obrazem. Jako pierwotna scena rewolucji zostaje usunięty z jej imaginarium, by uniknąć reprodukcji traumy indywidualnej. Robotnik nie jest figurą ofiary – ustanawia się w działaniu zbiorowym, kolektywnym wyjściu z narzuconej mu kondycji. Dla teatru nowoczesnego scena wypadku w fabryce staje się jednak matrycą myślenia poprzez scenę wypadku ulicznego, przywołaną przez Konstantego Stanisławskiego, a gruntownie opisaną przez Bertolta Brechta. Wypadek, zdaniem autorki, nie poddaje się teatralizacji, lecz performatywnej rekonstrukcji, która oddając pole jego ofiarom w znaczącym przemieszczeniu, ustanawia rewolucyjny i etyczny wymiar XX-wiecznego teatru.

Agata Adamiecka-Sitek w artykule *Ludzkie maszyny i uliczne mięso – kabaret jako fabryka pragnienia* zwraca natomiast uwagę na obszar kultury teatralnej końca XIX i początku XX wieku, który jest konsekwentnie pomijany w badaniach historycznych. Miejski kabaret, miejsce formowania się nowych wzorów

kulturowych, a zwłaszcza tych związanych z płcią i seksualnością, jest przez autorkę oglądany w napięciu między jego wymiarem opresyjnym a potencjałem subwersywnym. Kobiece ciała wystawione na oglądanie i upolityczniane w oferowanej przez kabaret, często niezwykle odważnej, narracji są ciałami definiowanymi jako „proletariackie” – należące do najniższej kategorii w hierarchii świata teatru i sztuki. Jako takie grają powieleniem, reprodukcją, maszynową bezduszością własnej kondycji i „mięsem” ulicznej rzeczywistości, odsłaniając liczne, choć nieoczywiste związki między światem kabaretu a fabryki.

W tekście *Gnijący świat i kultura jutra. Idee Proletkultu a ruch rewolucyjny w Polsce* Tadeusz Koczanowicz zestawia wizję rewolucji Stanisława Ignacego Witkiewicza ujętą w formule „gnijącego świata” z ideami i realizacjami teatru proletariackiego – „teatru jutra” – w Rosji Radzieckiej i Polsce. Autor analizuje idee Proletkultu w kontekście zaangażowania artystów w kulturę robotniczą i potencjału podtrzymania w sztuce rewolucyjnej energii robotniczych gestów. Postaciami, wokół których Koczanowicz buduje narrację, są Witold Wandurski i Jan Hempel – działający w międzywojniu twórcy idei teatru robotniczego w Polsce. Na szczegółowej analizie idei Witolda Wandurskiego koncentruje się z kolei Katarzyna Dudzińska w tekście *Jak „wypaczyć teatr”? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni”*. Koncepcję teatru proletariackiego rekonstruuje w oparciu o teksty Wandurskiego oraz spektakle realizowane w ramach Sceny Robotniczej w Łodzi. Autorka pokazuje Wandurskiego na tle awangardy, jego fascynacji Majakowskim i w kontekście biograficznym. „Wypaczony teatr” staje się tu formułą projektu nowoczesności wynikającej z rewolucyjnego gestu i prób odnalezienia dla niego odpowiedniego języka aktorskiego.

Tekst Doroty Sosnowskiej *Jak robić teatr robotniczy? „Brygada szlifierza Karhana” w Teatrze Nowym* dotyczy natomiast początków teatru socrealistycznego i sytuacji polskich robotników tuż po II wojnie światowej. Premiera *Brygady szlifierza Karhana* w Teatrze Nowym w Łodzi w 1949 roku, okrzyknięta jedynym udanym spektaklem socrealistycznym w historii polskiego teatru, oglądana przez pryzmat dostępnej dokumentacji, okazuje się

wydarzeniem mówiącym więcej o ówczesnej widowni niż o socrealizmie i teatrze. Oczy wszystkich recenzentów z niepokojem patrzą na siedzącą na widowni „masę”, która to właśnie w 1947 roku zatrzymała 20 łódzkich fabryk w ramach strajku. Zestawiając odbiór *Brygady...* przez robotników i recenzentów, autorka stawia tezę, że wbrew pozorom nie był to „jedyny udany spektakl socrealistyczny”, a raczej udany atak na romantyzm i jego miejsce w polskim teatrze. Nawiązując do *Prześnionej rewolucji* Andrzeja Ledera, Sosnowska pisze o prześnionym socrealizmie, w którym robotnik jest jedynie dekoracją dla walki z paradygmatem romantycznym.

Kontynuując refleksję nad socrealizmem, Sławomir Wieczorek prezentuje w tekście „*Pafawag tańczy z Konfekcją*”. O *Operze Robotniczej we Wrocławiu* nieznana historię przedsięwzięcia Stanisława Drabika – śpiewaka, reżysera i organizatora oper, który w 1947 roku rozpoczął pracę nad stworzeniem Opery Robotniczej we Wrocławiu. Autor śledzi losy przedsięwzięcia aż do przygotowywanej przez zespół premiery *Flisa* Stanisława Moniuszki. Wykonany przez robotniczych śpiewaków i tancerzy utwór uświetnić miał Kongres Zjednoczeniowy Partii Robotniczych w 1949 roku. Ponieważ jednak dzieło Drabika rozpoczynało się zbiorową modlitwą, a wykonawcy nie umieli na koniec odśpiewać Międzynarodówki, Opera Robotnicza zakończyła swój żywot właściwie w dniu pierwszego spektaklu. Na podstawie nielicznych dokumentów Wieczorek podejmuje również próbę rekonstrukcji doświadczenia uczestników – śpiewających i tańczących w operze robotników. Z tej perspektywy przedsięwzięcie Drabika nabiera nieoczekiwanego wymiaru społecznego.

W kolejnym tekście – *WSM. Mieszkanie jako algorytm* – Katarzyna Uchowicz rekonstruuje idee architektoniczne towarzyszące powstaniu słynnych robotniczych osiedli Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu i Rakowcu w latach 30. Skupiając się na projekcie kuchni Barbary Brukalskiej, Uchowicz pokazuje zarówno wynikające z taylorizmu, jak i ówczesnego awangardowego teatru idee cielesności, wpisane w architektoniczne rozwiązania. Jednocześnie zwraca uwagę na skomplikowane miejsce płci w wpływających z procesów modernizacyjnych

architektonicznych wizjach Brukalskiej. Tekst traktuje architekturę jako swoistą „resztkę”, z której można odczytać sposób, w jaki funkcjonowały w niej ciała kobiet-robotnic.

Przemysław Strożek w artykule *Robotnik żołnierzem rewolucji. Propaganda Czerwonej Międzynarodówki Sportowej w projektach rosyjskiej i czeskiej awangardy lat 1921–1928* opisuje związki idei sportu robotniczego i olimpiad robotniczych z awangardowym ruchem artystycznym konstruktivistów. Analizuje towarzyszącą propagandzie sportowej estetykę i ukazuje jej uwikłanie zarówno w problemy ówczesnej sztuki, jak i polityki. Wysportowane ciała robotników stają się tu matrycą dla rozwiązań formalnych i estetycznych, próbujących w materii plastycznej ująć rewolucyjną jakość działającego ciała. Jednocześnie jednak masowość imprez sportowych, wychowawczy aspekt uprawiania sportu, a także jego wymiar opresyjny powiązany jest z ideami totalitarnymi. Ciało robotnicze staje się tu polem śledzenia napięć między sztuką awangardową a polityką.

Antologię kończy najbardziej wybiegające we współczesność ujęcie problemu w tekście Pawła Mościckiego *Gest filmowy w epoce jego reprodukcji technicznej*. Gest filmowy – powiązany z cięciem w ramach procesu montażu – staje się tu metaforą gestu pracującego przy maszynie ciała. Śledząc różnorodne filmowe i artystyczne obrazy pracy, Mościcki uważnie ogląda napięcia między ciałem a maszyną, między ludzkim a nieludzkim. Analizuje ich wzajemne przenikanie się w pracy, która oddalając się od fabryki, rzeźbi filmowy obraz ciała na kształt ciała robotniczego. Nawet maszyny, odtwarzając ludzkie gesty, stają się śladem pracującego ciała.

Książka *Robotnik. Performanse pamięci* jako zbiór różnorodnych ujęć, narracji i źródeł jest nie tyle prezentacją stanu wiedzy na temat polskiej kultury robotniczej, ile raczej próbą nakreślenia obszaru badawczego, w którym krystalizuje się zarówno przedmiot badań, jak i teoria pozwalająca na jego ujęcie. W stałym napięciu między materiałem źródłowym a refleksją teoretyczną kolejne teksty budują rozproszoną perspektywę performansów pamięci. W ich ramach mdlejące robotnice powtarzają swój sprawczy gest w nieskończonym zapętleniu, pozwalającym ponownie odkryć ich historię w ciałach i gestach współczesnych

ludzi pracy. Jak donosi „The Guardian”¹², w 2016 roku w kambodżańskich fabrykach, produkujących ubrania i sprzęt sportowy dla znanych marek zachodnich, odnotowano falę masowych omdleń wśród pracujących tam robotnic¹³. W jednej z fabryk 27 kobiet zemdlało jednocześnie, jak na zawołanie, a zarazem na znak protestu, demonstrując swe niezadowolenie – podobnie jak miało to miejsce ponad pół wieku temu w łódzkiej fabryce – poprzez leżenie bez przytomności. Za tę „epidemię histerii” ponownie odpowiedzialne są fatalne warunki pracy. Zdarza się, że temperatura w kambodżańskich fabrykach, gdzie nie ma odpowiednich regulacji, przekracza 36 stopni Celsjusza. Robotnice pracują po 10 godzin dziennie, są niedożywione i wyczerpane. Dodatkowo fakt, że są zatrudniane na umowy krótkoterminowe, wprowadza czynnik stresu. Cytowany przez „The Guardian” socjolog medyczny, Robert Bartholomew, stwierdza, że istnieje uderzające podobieństwo między falą omdleń we współczesnej Kambodży oraz w XIX-wiecznej Wielkiej Brytanii, i nazywa chwilową utratę przytomności przez kobiety „nieświadomym oporem politycznym”¹⁴. W pętli rekonstrukcji możemy zobaczyć omdlenia współczesnych robotnic jako powtórzenie politycznych gestów robotnic z przeszłości – mimo iż dzieli je historia, kontekst społeczny i ekonomiczny, a nawet kontynent. W perspektywie performansów pamięci ciało okazuje się jednak medium powtórzenia i przeszłości, która niespodziewanie i eksplozywnie się w nim aktualizuje. Takie właśnie, stale wrażliwe na współczesność, uprawianie historii proponujemy w ramach niniejszej publikacji, mając nadzieję, że otworzy ona nowe pole myślenia nie tylko o przeszłości, ale także o teraźniejszości.

Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska

Bibliografia:

- Appignanesi Lisa, John Forrester, *Kobiety Freuda*, przeł. Elżbieta Abłamowicz, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 1998.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1997.
- Baudrillard Jean, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2007.
- Cambodian female workers in Nike, Asics and Puma factories suffer mass faintings* „The Guardian”, www.theguardian.com/business/2017/jun/25/female-cambodian-garment-workers-mass-fainting
- Freud Sigmund, *W kwestii etiologii histerii*, w: tegoż, *Histeria i lęk*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Kamiński Łukasz, *Strajki robotnicze w Polsce 1945–1948: próba bilansu*, „Dzieje Najnowsze” 1997 nr 29.
- Kenney Padraic, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. Anna Dzierzgowska, Warszawa 2015.
- Shusterman Richard, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Sloterdijk Peter, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2003.
- Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, przeł. Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

12 *Cambodian female workers in Nike, Asics and Puma factories suffer mass faintings* „The Guardian”, www.theguardian.com/business/2017/jun/25/female-cambodian-garment-workers-mass-fainting [dostęp 4 lipca 2017].

13 W samym listopadzie 2016 roku odnotowano 306 omdleń.

14 *Cambodian female workers...*, dz. cyt.

Fabryka jako scena zbrodni. Rekonstrukcje

Dorota Sajewska

Historia kina ma swój obraz źródłowy, w którym film jako medium nowoczesności i cywilizacji przemysłowej spotyka się z proletariatem jako jej ucieleśnionym podmiotem. W *Wyjściu robotników z fabryki Lumière w Lyonie* z 1895 roku Louis i August Lumière po raz pierwszy w historii ukazali na ekranie „poruszający się lud”¹, idealnie „wpasowany w bramę zakładu pracy niczym w kadr”². Zamykając w kadrze niemal stu robotników, wychodzących na ulicę z należącej do braci Lumière fabryki materiałów fotograficznych, twórcy kina stworzyli obraz przedstawiający nowoczesne ciało społeczne, które pod koniec XIX wieku stało się jednym z istotnych aktorów „nowego ruchomego atlasu świata”³, a zarazem obiektem kontroli ekranowych reprezentacji tego ciała. Obraz robotników opuszczających miejsce pracy i wkraczających w przestrzeń społeczną został przy tym wygenerowany przez porządek kapitalizmu. Bo przecież – jak trafnie zauważa Harun Farocki – „zanim wkroczyła tu reżyseria filmowa, by skondensować temat, to właśnie porządek przemysłowy zsynchronizował życie tych ludzi”⁴.

1 Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36, s. 71.

2 Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Mikołaj Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36, s. 58.

3 Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, dz. cyt., s. 71.

4 Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, dz. cyt., s. 58.

Bramy zakładu, kadrując obraz na podobieństwo systemu pracy w fabryce, który nadawał życiu robotników strukturę i unifikował ich egzystencję, wytworzyły zapadający w pamięć obraz siły roboczej. Sprawily, że przedstawienie braci Lumière przekształciło się w swoistą „figurę retoryczną”⁵, łatwo poddającą się kolejnym artystycznym powtórzeniom i przetworzeniom. Rekonfiguracje obrazu robotników wychodzących z fabryki obejmowały – w zależności od sposobu ich ekspozycji i ideologicznego ujęcia – czasem sprzeczne znaczenia i emocje: od wywołującego współczucie obrazu wyzyskiwanego proletariatu, przez *quasi*-dokumentalną reprezentację klasy robotniczej, po generujący lęk widok wylewającej się masy robotników fizycznych, traktowanych nawet jako synonim społeczeństwa masowego⁶.

Siła obrazu uchwyconego w *Wyjściu robotników z fabryki Lumière w Lyonie* wynikała niewątpliwie z tego, że widok ten ukazywał moment graniczny – przekroczenie bramy miejsca dyscyplinowanej pracy i wejście na ulicę, która pojawiła się tutaj jako „pole otwartych możliwości”⁷, również politycznych. Potencjał ulicy obejmował szeroki repertuar zachowań społecznych: od rozproszenia robotników w czasie wolnym po organizację klasy robotniczej w formie strajku, okupacji fabryki czy manifestacji ulicznej. Zaledwie czterdziestopięciosekundowy film braci Lumière odsłonił zatem problem uwikłania obrazu filmowego w sposoby ekspozycji i reprezentacji proletariatu, każąc za każdym razem zastanawiać się nad alienującą bądź emancypującą mocą konstruowanych dla niego form widzialności.

W tym, pozornie harmonijnym, początku kina Georges Didi-Huberman zauważył potrójny paradoks, odsłaniający gęstą sieć powiązań i zależności między kinem a spektaklem nowoczesnego kapitalizmu. Po pierwsze, obraz przedstawiający wyjście robotników na przerwę obiadową nieoczekiwanie doprowadził do swego rodzaju „spotkania politycznego” – film ten został bowiem zaprezentowany (w przeciwieństwie do późniejszych projekcji

w dzielnicach ludowych) publiczności złożonej wyłącznie z widzów burżuazyjnych⁸. Przychodząc na seans filmowy 22 marca 1895 roku do lokalu Towarzystwa do Wspierania Przemysłu Narodowego przy rue de Rennes 44, przedstawiciele paryskich przemysłowców wyszli zatem na spotkanie z zapośredniczonym przez medium nowoczesne Innym, stając się nie tylko biernymi odbiorcami obrazu robotnika jako „człowieka wyobrażonego”⁹, lecz również aktywnymi konsumentami rodzącego się wówczas przemysłu filmowego. Po drugie, pracownicy, wytwarzający na co dzień materiał fotograficzny, stali się aktorami pierwszego filmu swoich własnych pracodawców (właścicieli fabryki, a zarazem twórców kina). Ponadto zatrudniony przez braci Lumière personel ukazany został w momencie opuszczania miejsca pracy. Wynalezienie filmu jako nowego towaru oznaczało zatem konieczność przerwania pracy, co w konsekwencji doprowadziło do podporządkowania również czasu wolnego zasadom kapitalistycznej produkcji i konsumpcji. Po trzecie, co wydaje się w perspektywie moich rozważań najistotniejsze, ów źródłowy obraz filmowy „mógł zaistnieć wyłącznie dzięki żywiołowi powtórzenia”¹⁰.

Nie tylko jednak dlatego, że trwający niespełna minutę obraz trzeba było podczas pierwszej publicznej projekcji powtarzać kilkakrotnie na życzenie zdumionej widokiem Innego widowni. Jak przypomina Didi-Huberman, rejestrację na taśmie celulojowej poprzedziła swoista próba generalna na nienadającym się do emisji nośniku papierowym, potem odbywały się kolejne próby tej samej sceny, której nagrania powtarzano jeszcze w kolejnych wariantach aż do końca XIX wieku. Wersja obrazu, która przeszła do historii kina jako „właściwy jej początek”, jest natomiast efektem odegranej specjalnie na potrzeby filmu sceny wychodzenia robotników z fabryki w dzień wolny od pracy – w niedzielę, dlatego w obrazie widzimy poruszający się lud w odświętnych strojach. *Quasi*-dokumentalny obraz wylewającego się z fabryki tłumu robotnic i robotników, którzy w rzeczywistości ustawiani

5 Tamże.

6 Zob.: tamże, s. 59.

7 Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, dz. cyt., s. 71.

8 Zob.: tamże, s. 72.

9 Tamże.

10 Tamże, s. 71.



Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie, 1895. Kadr z filmu.

byli po drugiej stronie bramy, by wybiec przez nią na znak otrzymany przez operatora, okazuje się zatem rejestracją rekonstrukcji wydarzenia, należącego wprawdzie do porządku codzienności robotników, odtworzonego jednak jako estetycznie zorganizowana scena teatralna.

W stulecie premierowej projekcji obrazu braci Lumière Harun Farocki zrealizował esej filmowy *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Robotnicy opuszczają fabrykę), będący szczególnym powtórzeniem gestu twórców kina. Ta trzydziestosześciminutowa praca została oparta na epickim re-montażu odnalezionych w archiwach filmowych obrazów, ukazujących robotników w chwili opuszczania bram zakładów przemysłowych. Zderzając pochodzące z różnych momentów historii politycznej widoki poruszającej się masy robotników i robotnic, Farocki stworzył niezwykłą kolekcję wyjść z fabryki, a zarazem swoistą „bibliotekę obrazów ruchu”, pozwalającą na nadanie „nowego porządku archiwum”¹¹. Unaoczniony za pomocą ruchomej kamery ruch zidentyfikowanego klasowo ciała społecznego został poddany przez Farockiego wielokrotnym powtórzeniom, przemieszczeniom i transformacjom. Reżyser otworzył tym samym możliwość nie tyle rekonstrukcji, ile odzyskania źródłowego obrazu dla historii kina, który został w ostatnim stuleciu poniekąd utracony, a być może nawet celowo stłumiony. Albowiem, jak przekonuje Farocki, w XX wieku „filmy o pracy albo o robotnikach nie stały się żadnym istotnym gatunkiem, a przestrzeń przed fabryką pozostała drugorzędym miejscem akcji”¹².

Ta krótka historia filmu braci Lumière, stojącego u progu narodzin kina jako medium nierozdzielnie związanego z „innym wytworem cywilizacji przemysłowej – proletariatem”¹³, wydaje się ważnym punktem odniesienia również dla próby rekonstrukcji (historii) teatru robotniczego jako szczególnej formy teatru

nowoczesnego¹⁴. Przede wszystkim dlatego, że obraz, pozornie dokumentujący codzienne życie klasy robotniczej, uwikłany był od początku w mechanizmy inscenizacji, a tym samym w strategię przejmowania kontroli nad procesem tworzenia reprezentacji proletariatu. Teatralność stanowiła zatem strategię nierozzerwalnie związaną z narodzinami kina, a w szerszej perspektywie – z regułami nowoczesnego przemysłu kulturowego. Świetnie ten aspekt teatralności spuentował Hito Steyerl, pisząc, że robotnicy, którzy w 1895 roku wyszli z fabryki, opuścili ją „tylko po to, by pojawić się w jej wnętrzu jako spektakl”¹⁵.

Początek kina niewątpliwie przyczynił się do samoświadomości teatru jako medium, które u progu XX wieku zyskało autonomię, definiując swą istotę właśnie poprzez ciało działające w określonej przestrzeni. Wybór wyjścia z fabryki na ulicę jako sytuacji umożliwiającej zaprezentowanie ruchu jako jakości immanentnie związanej z medium filmowym każe również postawić pytanie o miejsce i sposoby reprezentacji proletariatu w teatrze. Bramę zakładu pracy, kadrującą w filmie braci Lumière nowoczesne ciało społeczne, chciałabym potraktować jako symboliczny próg, który wyznaczył dwa przeciwstawne pola gry dla (nowoczesnego) teatru robotniczego – ulicę i fabrykę. Te właśnie przestrzenie rozumiem jako miejsca służące wytwarzaniu właściwych proletariatowi „praktyk uczestnictwa publicznego” oraz „repertuaru zachowań politycznych”, które uznać można za formy tożsamości świadczące o wejściu klasy robotniczej w „polityczną nowoczesność”¹⁶.

11 Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, dz. cyt., s. 57.

12 Tamże, s. 58.

13 Jakub Majmurek, *Kino-historia proletariatu*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36, s. 81.

14 Pojęcie „teatru robotniczego” umieszczam w szerszym planie refleksji kulturowej bez wnikania w detaliczne analizy teatrologiczne. Zjawisko to interesuje mnie zarówno w wymiarze gatunkowym: jako teatr proletariacki i rewolucyjny (Erwin Piscator, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Tretjakow), w wymiarze instytucjonalnym: jako teatr amatorski robiony przez robotników dla robotników i jako teatr zawodowy problematyzujący klasę robotniczą, jak również w aspekcie politycznym, kiedy teatralność pojawia się jako podstawowe narzędzie ekspresji ruchu robotniczego.

15 Hito Steyerl, *Czy muzeum to fabryka?*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36, s. 101.

16 Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Universitas, Kraków 2016, s. 60 i 61.

Nie ulega wątpliwości, że to ulica stała się najłatwiej rozpoznawalnym miejscem akcji działającej masy proletariackiej. Jak przekonuje Wiktor Marzec, pod koniec XIX wieku epizodyczne bądź lokalne formy oporu przeciw wyzyskowi, takie jak tumulty, odmowy pracy czy najścia na domy, coraz intensywniej wypierane były przez strajki, demonstracje i wiece polityczne, a zatem działania stanowiące przyczynek do szerokich ponadnarodowych ruchów społecznych¹⁷. Świadomość zmiany repertuaru kontestacji z form partykularnych w masowe strategie polityczne znalazła w ówczesnym teatrze swój najdobitniejszy wyraz w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna. Pisany w 1891 lub 1892 roku dramat opowiadał historię powstania tkaczy śląskich z 1844 roku właśnie jako historię przekształcania wynikającej z poczucia krzywdy i niesprawiedliwości odmowy pracy w polityczną rebelię, która najpierw przybrała postać dewastacji przez tłum mieszkania fabrykanta, a następnie walki robotników z wysłanym do stłumienia ich buntu wojskiem. W dramacie, którego prapremiera odbyła się 26 grudnia 1893 roku na scenie Neues Theater w Berlinie¹⁸, Hauptmann nie tylko wprost formułował zadania polityczne dla proletariatu, ale również tworzył dla niego historię.

Nic zatem dziwnego, że począwszy od końca XIX wieku dramat Hauptmanna jak żaden inny utwór sceniczny radykalizował świadomość międzynarodowego proletariatu. Aż do wybuchu II wojny światowej *Tkacze* stanowili również fundamentalny tekst w repertuarze polskich amatorskich teatrów robotniczych. Od 1905 roku utwór znalazł miejsce na bardziej zaangażowanych scenach zawodowych, ujawniając zacieśniającą się wówczas więź między polskimi robotnikami a radykalną inteligencją¹⁹. Kiedy Związek Zagraniczny Socjalistów Polskich w Londynie w 1898 roku wydał pierwsze tłumaczenie *Tkaczy* na język polski, redakcja

¹⁷ Zob.: tamże.

¹⁸ Z kolei na przedstawieniu *Tkaczy* w Deutsches Theater 8 sierpnia 1895 roku pojawił się studiujący wówczas w Berlinie Władimir Iljicz Uljanow. Zob. Christian Waldberg, *Von Schlesien an die Elbe. Die Weber von Gerhart Hauptmann*, SPOTKLESS-Verlag, Berlin 2005, s. 41–42.

¹⁹ Józef Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 127.

„Naprzodu” nie tylko zajęła się realizacją zamówień krajowych na tekst, ale także jawnie zachęcała do podjęcia, wzorem historycznych tkaczy, aktywnych działań politycznych, uzasadniając konieczność znalezienia się tej broszury „w rękach każdego robotnika” tymi słowami: „Wreszcie przebrała się miarka. [...] I poszły tłumy przeciw ciemieżcom z pieśnią na ustach; uświadomieni robotnicy, gdy w łącznej sile, w organizacji, ujrzeni zaranie lepszego bytu, jedyny sposób zwycięskiej walki”²⁰. Polityczne oddziaływanie *Tkaczy* polegało, z jednej strony, na rekonstruowaniu dobrze znanych robotnikom scen nędzy i upokorzenia, z drugiej zaś na projektowaniu możliwości zmiany socjalnej poprzez organizację w klasę robotniczą.

Dzieje przedstawień dramatu Hauptmanna pokazują, jak silne emocje wywoływała aktualizowana w scenicznym powtórzeniu historia: podczas antraktów widzowie śpiewali pieśni rewolucyjne (*Marsylianke*, *Warszawiankę*), wygłaszali przemówienia, a w trakcie spektakli jawnie demonstrowali swój entuzjazm, zwłaszcza w scenie niszczenia domu fabrykanta przez tłum wygłodniałych proletariuszy. Ten afektywny wymiar dzieła Hauptmanna, grożący podburzaniem robotników do strajków, miał swoje skutki polityczne. Z jednej strony dochodziło wówczas do licznych zakazów policyjnych i sądowych dotyczących wystawiania, a nawet odczytywania utworu, z drugiej zaś – do przekraczania tych restrykcji pod postacią tajnych inscenizacji, w których brali udział przede wszystkim robotnicy, robotnice i studenci²¹.

Próby wystawienia *Tkaczy* na ziemiach polskich oraz sposób kolportowania wiedzy o nich w „drugim obiegu” odzwierciedlają, w moim przekonaniu, zapoznane początki formowania się fundamentalnego dla XX-wiecznej historii Polski sojuszu robotników i inteligencji. Ujawniają bowiem, jak głębokim transformacjom musiał podlegać w XX wieku ten sojusz, który pierwotnie miał charakter świecki i międzynarodowy. O nielegalnym prapremierowym przedstawieniu dramatu Hauptmanna na ziemiach polskich w 1899 roku, które – wedle policji – miało zostać zorganizowane

²⁰ Cyt. za: tamże, s. 136.

²¹ Zob.: tamże, s. 140–142.

przez związane z PPS Polsko-Żydowskie-Socjalno-Rewolucyjne Towarzystwo w Warszawie, dowiedzieć się można było dopiero trzy lata później z chicagowskiego „Robotnika” w związku z wystawieniem *Tkaczy* w nowojorskiej sali teatralnej „Thalia” przez żydowski robotniczy zespół teatralny. Dochód z tego przedstawienia miał być przeznaczony na agitację PPS w zaborze rosyjskim i na rzecz nadchodzącej „walki rewolucyjnej w starej ojczyźnie”²².

Nie ulega wątpliwości, że to rewolucję 1905 roku, za sprawą której ulice Warszawy czy Łodzi stały się „scenami niezliczonych strajków, walk z policją i wojskiem, stawiania i obrony barykad, manifestacyjnych pogrzebów, fabrycznych wieców [...]”²³, uznać można za przełomowy moment dla wykształcenia nowoczesnych form aktywności publicznej w kulturze polskiej. I choć po 1905 roku powstał szereg dramatów odwołujących się do doświadczeń rewolucji²⁴, to pozycja *Tkaczy* na scenach robotniczych pozostała nie tylko niezachwiana, ale nawet uległa politycznemu wzmocnieniu. Kiedy z inicjatywy Karola Adwentowicza 21 stycznia 1906 roku, w dwudziestą rocznicę stracenia Proletariatczyków w Warszawie i w pierwszą wybuchu rewolucji w Rosji, Koło Amatorów odegrało dramat Hauptmanna, publiczność robotnicza wreszcie zobaczyła na scenie „prawdziwych proletariuszy”, „tłum oszalały z rozpacz, niszczący mienie wyzyskiwacza, tłum ginący od kul żołdackich, [...] duszę proletariuszy, rozwijającą się od bezna-
dziejnej rozpacz do uświadomienia klasowego”²⁵.

Poczucie (możliwości) aktualizacji historii wzmacniał nie tylko fakt wcielenia się w role tkaczy prawdziwych robotników, ale również wykorzystanie na scenie repertuaru zachowań znanych już dobrze z rzeczywistości politycznej. Nic zatem dziwnego, że

22 Tamże, s. 146.

23 Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja...*, dz. cyt., s. 63.

24 Dwa najwybitniejsze teksty zrodzone na skutek doświadczeń rewolucji 1905 roku, eksperymentujące również z formą teatralną – *Kniaź Piatomkin* (1906) Tadeusza Micińskiego czy *Róża* Stefana Żeromskiego (1909) – musiały poczekać niemal dwie dekady na sceniczną realizację. Prapremiera *Kniazia Piatomkina* odbyła się 6 marca 1925 roku, natomiast *Róża* – 5 marca 1926 roku. Oba przedstawienia wyreżyserował Leon Schiller w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie.

25 Cyt. za: Józef Kozłowski, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914...*, dz. cyt., s. 153.

gdy w finale spektaklu zza sceny usłyszeć można było okrzyk walczących: „Hurra!”, przed sceną wśród widowni rozległ się w odpowiedzi na wezwanie *Czerwony sztandar*²⁶. Ten gest odśpiewywania hymnu bojowego polskiego proletariatu, który towarzyszył robotniczym demonstracjom, strajkom i straceniom, powtarzał się również po innych inscenizacjach *Tkaczy* w Galicji, gdzie widzowie, świadomi interwencji policji, wychodzili na ulicę z zaintonowaną w teatrze pieśnią na ustach. „Policja zabrania nam śpiewania *Czerwony sztandar*, zabrania z bronią w ręku. Pieśń nasza działa tym panom na nerwy, aby ich więc przyzwyczaiać do dźwięków naszej pieśni, zaśpiewajmy im jeszcze jedną zwrotkę!”²⁷ – nawoływał po jednym z przedstawień w Teatrze Miejskim w Krakowie Ignacy Daszyński.

Wydaje się, że żaden inny moment w historii kultury polskiej nie przyniósł takiej jedności między teatrem robotniczym a praktykami uczestnictwa proletariatu w życiu publicznym jak okres przed rewolucją 1905, w jej trakcie i tuż po niej. Jedność ta była jednocześnie wyrazem „jedności robotniczej jako głównej tożsamości, przekraczającej, a nawet unieważniającej identyfikację narodową”, celem była bowiem „wspólna walka z proletariatem rosyjskim o klasowe cele i internacjonalny socjalizm znoszący oparte na wyzysku państwo narodowe”²⁸. Wiktor Marzec przekonująco pisze o znaczeniu łódzkiego strajku generalnego w styczniu 1905 roku jako wydarzenia fundującego tożsamość robotników, wydarzenia, które nie tylko skutecznie „sparaliżowało funkcjonowanie aparatu produkcji i represji”, ale przede wszystkim „zmieniło obraz tego, co możliwe, i jakie jest «właściwe» miejsce robotników”²⁹ w społeczeństwie. Wygrane wówczas strajki ekonomiczne przyniosły proletariatowi polityczne upodmiotowienie, stając się matrycą dla kolejnych robotniczych wystąpień i walk strajkowych, które z kolei doprowadziły do „utrwalenia, czy wręcz «instytucjonalizacji» przestrzeni dla politycznej

26 Cyt. za: tamże, s. 155.

27 Cyt. za: tamże, s. 158.

28 Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja...*, dz. cyt., s. 65.

29 Tamże, s. 61.

aktywności w fabryce”³⁰. Wpływ na ten proces miało niewątpliwie przenikanie się oddolnych praktyk robotniczych z praktykami właściwymi partiom politycznym i tradycji socjalistycznej, a także będącymi częścią wyobrażeń inteligencji o „możliwych formach robotniczego uczestnictwa”³¹.

Szczególne miejsce zajęły w kontekście emancypacji proletariatu praktyki świętowania, które zrywały ze znanymi robotnikom dotąd świętami bądź religijnymi, bądź narodowymi. Przejawem kształtowania się wspólnoty świeckiej i ponadnarodowej był przede wszystkim ustanowiony przez samą klasę robotniczą dzień 1 maja, który „nie kościół to, nie papież żaden kazał nam święcić”³² – jak głosiła odezwa SDKPiL z 1905 roku. Sekularyzacja klasy robotniczej musiała stanowić widoczny element zwłaszcza w Łodzi – mieście fabryk, a nie kościołów. W polskim Manchesterze, jak mówiono wówczas o Łodzi, było stosunkowo mało świątyń. „Zastęp wyznawców katolicyzmu posiada trzy kościoły, protestanci zaś tylko dwa. Do ładniejszych okazów architektonicznych zalicza się ewangelicki kościół świętego Jana i wspaniała synagoga żydowska w stylu mauretańskim”³³ – pisał w 1904 roku Stefan Gorski, potwierdzając nie tylko (wciąż) wielonarodowy charakter Łodzi, ale również niewytrzymywanie konkurencji tradycyjnej religijności z nowoczesnym kapitalizmem przemysłowym.

Łódź była miastem, gdzie nawet pogrzeby funkcjonowały jako manifestacje walki między tym, co klasowe, a tym, co narodowe. Znakomite świadectwo w tej sprawie przynosi reportaż Nikołaja Timkowskiego-Kostina *Krwawy pogrzeb* z tomu *Miasto proletariuszy*, w którym reporter zdawał relację z krwawej bitwy, jaką stoczono przed łódzkim kościołem św. Anny w pobliżu ulicy Zarzewskiej. To tutaj 5 stycznia 1907 roku zatrzymał się orszak pogrzebowy z ciałami dwóch socjalistów, zabitych przez narodowców kilka dni wcześniej. Prośba o modlitwę nad zmarłymi spotkała się z odmową niejakiego księdza Wyrzykowskiego, znanego w Łodzi jako

organizator lokalnych kółek Demokracji Chrześcijańskiej. Kiedy na księdza posypały się inwektywy, grupa narodowców zamknęła drzwi kościoła i zaczęła strzelać do socjalistów, którzy wkrótce odpowiedzieli tym samym. Strzelanina przekształciła się w prawdziwe starcie socjalistów z narodowcami. Kiedy okazało się, że jest dziewięciu zabitych i ponad dwudziestu rannych (wśród nich kobiety i dzieci), robotnicy z pobliskich fabryk chcieli opuścić swoje miejsca pracy. Ostatecznie anonimowym „roztropnym mówcom” udało się zatrzymać gwałtownie przybierającą na sile walkę, co jednak nie zmieniło stosunku księdza do pochówku dwóch ciał socjalistów, którzy odtąd stanowili, dla niego, część grupy strzelającej „do modlących się w kościele narodowców”.

Zresztą – miał powiedzieć ksiądz Wyrzykowski, tłumacząc się z odmowy pogrzebienia socjalistów w rozmowie z rosyjskim korespondentem – z jakiej racji mam chować socjalistów? Oni w Boga nie wierzą i do kościoła nie chodzą, to nie pieśni religijne, a swój *Sztandar* śpiewają³⁴.

Sekularyzacja, której ślady odnaleźć można w polskiej kulturze proletariackiej początku XX wieku, uległa wyraźnemu osłabieniu po 1907 roku przez przybierającą na sile kwestię niepodległościową. Być może to właśnie z tego powodu rok 1917 nie wpłynął w Polsce ani na wytworzenie nowych porewolucyjnych praktyk świętowania proletariatu, ani na rozwój teatru robotniczego (czy szerzej, kultury robotniczej) w sposób tak radykalny, jak miało to miejsce w Rosji czy w Niemczech. A przecież to dopiero po Rewolucji Październikowej masa proletariacka potwierdziła swą tożsamość jako aktywny podmiot (aktorka) historii. Rozgrywający się na ulicy teatr, zwłaszcza w Związku Radzieckim, obejmował zarówno performanse społeczne i polityczne (strajki, manifestacje, demonstracje), jak i poddane strategiom estetycznym widowiska masowe i amatorskie *insceniowki*³⁵. Wszystkie te formy teatru robotniczego, eksplorującego otwarte terytorium ulicy, stanowiły gesty powtórzenia działań rewolucyjnych,

30 Tamże, s. 76.

31 Tamże, s. 77.

32 Cyt. za: tamże, s. 81.

33 Stefan Gorski, *W krainie plutokracji*, w: *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, red. Konrad Frejdlch, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976, s. 45.

34 Nikołaj Timkowski-Kostin, *Krwawy pogrzeb*, przeł. S. L. Majewski, w: *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, dz. cyt., s. 69.

35 Katarzyna Osińska, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30.)*, „Konteksty” 2008 nr 2.

pozwalające na ustanawianie własnej historii poprzez ponowne ich ucieleśnianie. Klasyczne rekonstrukcje historyczne, takie jak słynne *Zdobycie Pałacu Zimowego* oraz oparte na montażu scen semidokumentalne reinscenizacje wydarzeń z 1917 roku, odwoływały się zarówno do Rewolucji Październikowej, jak i jej historii – Wielkiej Rewolucji Francuskiej, stanowiącej przecież „pierwszy wielki europejski przewrót, w którym jego sprawcy (*creators*) natychmiast dostrzegli spektakl dający się odegrać i odtworzyć (*to be enacted and reenacted*)”³⁶. Ponowne odgrywanie wydarzeń rewolucyjnych miało na celu ustanowienie ścisłego związku między doświadczeniem historycznym a aktualizującym je ciałem jednostki³⁷. Rekonstruowane na scenie wydarzenia pozbawione były zarazem przeżyć indywidualnych, miały bowiem wytwarzać obraz zorganizowanego aktywnego ciała kolektywnego. By mogła pojawić się masa jako protagonistka historii, by mógł zaistnieć lud rewolucyjny jako nowy podmiot polityczny, indywiduum pojawić się mogło jedynie w charakterze statysty³⁸.

Unieważnienie doświadczeń indywidualnych, ideologiczna interpretacja dokumentów historycznych, wreszcie stosowanie strategii uwierzytelniających w procesie scenicznej rekonstrukcji złożyły się na ostateczną apoteozę Rewolucji Październikowej. Funkcją praktyk rekonstrukcyjnych odwołujących się do 1917 roku nie było bowiem dokładne powtórzenie wydarzeń historycznych, lecz „wytworzenie mitu źródłowego – mitu rewolucji”³⁹, który sam stanowiłby matrycę kolejnych powtórzeń. Jak słusznie zauważa Erika Fischer-Lichte, opisując *Zdobycie Pałacu Zimowego*, mit rewolucji oznaczał jednocześnie koniec historii, jaki nastąpił na skutek rewolucji i początek nowego czasu mesjanicznego. „Historia objawiła się tutaj jako historia zbawienia,

rewolucja zaś jako [...] antycypacja zbawienia w Dniu Sądu Ostatecznego. Historyczno-polityczne wydarzenie rewolucji przez rekonstrukcję zostało przekształcone w wydarzenie mityczne, które dokonało się nie w czasie historycznym, lecz czasie zbawienia”⁴⁰. Powstały w efekcie wydarzeń rewolucyjnych (i ich powtórzeń) teatr z jednej strony stał się rytualną formą pamięci o nich, z drugiej zaś częścią nowej samodzielnej kultury proletariackiej, która w tym samym stopniu współkształtowała estetykę teatru nowoczesnego, jak była współtworzona przez twórców teatralnej awangardy z lat 20. i 30., takich jak Mikołaj Jewrieinow, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Tretjakow czy Erwin Piscator.

Podczas gdy ulica stanowiła przestrzeń otwartą na badanie emancypacyjnych dla proletariatu form manifestacji jego tożsamości politycznej oraz praktyk uczestnictwa w życiu publicznym, to fabryki (już w okresie rewolucji 1905 roku) „stawały się osadzonymi w kontekście produkcji alternatywnymi przestrzeniami publicznymi”, gdzie poddawano dyskusji kwestie dotyczące życia robotników, a „polityczne programy służyły do nowego objaśniania świata i relacji między codziennością a szerszymi procesami społecznymi”⁴¹. Postrzeganie fabryki jako proletariackiej sfery publicznej, a także, w szerszym kontekście, miejsca narodzin klasy robotniczej jako społeczeństwa przyszłości stanowiło jeden z kluczowych motywów w radzieckiej sztuce porewolucyjnej. Powtarzanym jako hasła wersom z *Rozkazów dla armii sztuki* Władimira Majakowskiego: „Ulice – to nasze pędzle. Place – palety nasze”, odpowiadał nie mniej wyrazisty slogan z jego wiersza *Do domu!*: „ja się czuję fabryką radziecką, wyrabiającą szczęście”. W *Życiu Majakowskiego* Wiktor Woroszyłski przypominał, że pierwszy numer tygodnika „Iskusstwo kommuny” z 7 grudnia 1918 roku zawierał sprawozdanie z wiecu na temat *Świątynia czy fabryka*, podczas którego Majakowski miał sformułować następującą wypowiedź:

Trzeba nam nie martwej świątyni sztuki, gdzie usychają umarłe dzieła, lecz żywej fabryki ducha человеческого. Trzeba nam razowej sztuki, ra-

36 Daniel Gerould, *Historical Simulation and Popular Entertainment. The Potemkin Mutiny from Reconstructed Newsreel to Black Sea Stunt Men*, „The Drama Review” 1989 vol. 33, nr 2, s. 162.

37 Erika Fischer-Lichte, *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*, w: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, red. Jens Roselt, Ulf Otto, transcript, Bielefeld 2012, s. 30.

38 Por.: Georges Didi-Huberman, *Lud statystów*, dz. cyt.

39 Erika Fischer-Lichte, *Die Wiederholung als Ereignis*, dz. cyt., s. 37.

40 Tamże.

41 Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja...*, dz. cyt., s. 87, 88.

zowych słów, razowych czynów... Sztuka winna skupiać się nie w martwych świątyniach-muzeach, lecz wszędzie – na ulicach, w tramwajach, fabrykach, pracowniach i w dzielnicach robotniczych...⁴²

W dziesiątym numerze „Nowego LEF-u” ukazał się natomiast artykuł redakcyjny *Dziesięć*, w którym idea sztuki rewolucyjnej wprost powiązana została z przestrzenią fabryki:

Dziesięć lat robimy Październik.

Dziesięć lat Październik robi nas...

Umiemy robić, lubimy robić i robimy dla potrzeb Października hasła, felietony, montaże, czastuszki, szyldy, napisy kinowe, światła uliczne, plakaty, filmy, sprawozdania gazetowe, wiersze reklamowe, kioski, kuplety estradowe, wystawy, kronikę filmową, marsze do pochodów, fotografie, przerabiamy stare sztuki i robimy nowe, udzielamy instrukcji mówcom i wszystko to będziemy robili w przyszłości.

Rewolucja zakasawszy rękawy miesi glinę życia gospodarczego.

Październikowy siew kielkuje kominami fabryk⁴³.

W duchu porewolucyjnej apologii fabryki jako miejsca awangardy tak politycznej, jak i artystycznej grupa radzieckich reformatorów z Piotrogradu pod przewodnictwem Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga założyła Fabrykę ekscentrycznego aktora (FekS). Określenie „fabryka” sugerować miało przede wszystkim radykalną zmianę w rozumieniu sztuki – zastąpienie idei kreacji, twórczości artystycznej wytwarzaniem sztuki z gotowych elementów (przedmiotów, masek, sytuacji) pochodzących z innych obszarów niż utożsamiana z burżuazją kultura wysoka: „z literatury popularnej, z komedii ludowej, z cyrku, varieté i music-hallu”⁴⁴. Ćwiczenie teatru w mającym odzwierciedlać istotę fabrycznego wytwarzania „ekscentryzmie” coraz bardziej zbliżało młodych artystów do kina. Od 1924 roku zaczęli realizować filmy podejmujące próbę połączenia rewolucyjnego stylu FekSu z tematyką rewolucji, takie jak *Przygody Oktjabryny* czy *Nowy Babilon*.

42 Cyt. za: Wiktor Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 174.

43 Cyt. za: tamże, s. 329.

44 Hélène Bernatchez, *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, mpress, Monachium 2006, s. 32.

Bodaj najsłynniejszym wydarzeniem realizującym ideę fabryki jako sceny teatru nowoczesnego były *Maski przeciwgazowe* Siergieja Trietiakowa, wystawione przez Siergieja Eisensteina w ramach działań Proletkultu w lutym 1924 roku. Umieszczenie miejsca akcji w prawdziwej hali fabrycznej znajdującej się w moskiewskiej gazowni uczyniły z tego wydarzenia jedno z pierwszych przedstawień *site specific*. Spektakl Trietiakowa/Eisensteina miał stać się radykalnym gestem podważenia teatru jako instytucji i zniesienia sztywnego podziału na scenę i widownię, zwłaszcza że pokazy w fabryce zorganizowano wyłącznie dla publiczności robotniczej. W centrum fabryki wybudowano małą scenę konstruktywistyczną, robotnicy nosili prawdziwe ubrania robotnicze, a wszystkie dźwięki z fabryki stanowiły integralną część przedstawienia.

Marzenia o przekroczeniu granicy jednak się nie zrealizowały – sztuka przeskadzała tylko robotnikom w codziennej pracy w fabryce. Dialogi z napisanego dla teatru tekstu brzmiały sztucznie, dekoracja nie działała, co w efekcie doprowadziło do porażki projektu oraz definitywnego zerwania przez Eisensteina z teatrem. Wydaje się symptomatyczne, że następnym dziełem Eisensteina był już pełnometrażowy film *Strajk* (1925), w którym temat fabryki powrócił w odmienny sposób – samobójstwo niesprawiedliwie skazanego za kradzież robotnika stało się tu bowiem impulsem do zorganizowanej rewolty. Film, któremu patronował cytat z Lenina: „Siłą klasy robotniczej jest organizacja. Bez organizacji mas proletariat jest niczym”, nie pozostawiał wątpliwości, że partykularne interwencje teatralne nie mają tej siły, co masowe medium filmowe, które wprężnięte zostało w służbę „dyktatury proletariatu, tzn. zorganizowania się awangardy mas uciskanych w klasę panującą w celu zdławienia ciemieżców”⁴⁵.

Film Eisensteina, kończący się radykalną interwencją wojska na zlecenie fabrykanta i krwawym stłumieniem strajku robotników, pozwala uzmysłwić sobie, że w teatrze porewolucyjnym fabryka funkcjonowała również jako miejsce ekspresji skrajnej

45 Włodzimierz Lenin, *Państwo a rewolucja*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 25, Warszawa 1951, s. 416.

alienacji klasy robotniczej. Za dobitny przykład takiego ujęcia uznać można trylogię niemieckiego ekspresjonisty Georga Kaisera: *Korale, Gaz I, Gaz II*, pisaną w latach 1917–1920. Podczas gdy *Korale* ukazywały możliwość awansu społecznego i ekonomicznego (pochodzący z biedoty bohater zostaje miliarderem zakładającym własną fabrykę), to już w *Gazie I* – mimo początkowej utopii, ukazującej fabrykę jako miejsce, w którym właściciel (syn miliardera) dzieli się zyskami z robotnikami – doszło do zakłócenia, a następnie całkowitego przewręcenia optymistycznej wizji postępu.

Zamykająca drugą część dramatu eksplozja fabryki gazu, będąca symbolem swoistego „przegrzania” kapitalizmu na skutek wpisanego w ten system niepokonowanego dążenia do nadprodukcji i pomnażania bogactwa, zainicjowała wprawdzie wielki bunt robotników, który doprowadził do wywłaszczenia właściciela i przejęcia własności przez państwo. Niemniej upaństwowiona fabryka amunicji w dziejącym się w trakcie wojny *Gazie II* ukazana została nie jako bezpieczna przestrzeń dla klasy robotniczej, ale miejsce ekstremalnej mechanizacji człowieka, w której udział miał wnuk syna miliardera, bezwzględnie dążący do podniesienia produktywności zakładu. W ostatniej części dramatu Kaisera fabryka przekształciła się zatem z przestrzeni nadchodzącej emancypacji politycznej w miejsce klęski nie tylko klasy robotniczej, ale człowieczeństwa w ogóle; prawdziwej porażki cywilizacyjnej, która ostatecznie przyjąć musi postać (kolejnej) wojny. Czas rewolucji, będący czasem przyszłości, został tym samym przez Kaisera zastąpiony czasem przyszłym dokonany apokalipsy ludzkości, czasem, którego wyniszczająca logika zmierza wyłącznie od eksplozji do eksplozji.

Można zatem powiedzieć, że fabryka, stanowiąc terytorium oddzielone od społeczeństwa przez mury, bramy, hierarchie, plany i maszyny, na którym ciało ludzkie poddawane było ekstremalnej dyscyplinie, nadzorowi i permanentnemu zagrożeniu, stanowiła gotową scenografię dla demonstracji kapitalistycznej zbrodni. Owo – jak wiele lat później pisała Margaret Duras – „uświęcone miejsce proletariatu” od początku bowiem „było też

jego grobem”⁴⁶. Jednocześnie jako wytwór cywilizacji przemysłowej fabryka okazała się tą nowoczesną przestrzenią teatralną, w której możliwa stała się krytyczna refleksja nad pracą i tożsamością robotnika, oparta na dialektycznym zderzaniu zasad polityki społecznej z warstwami pracującymi, stanowiącymi przedmiot tej polityki. By podjąć próbę ustanowienia nowego porządku archiwum teatralnego, dla którego konstytutywne okazałyby się sceny przedstawiające klasę robotniczą w związku z jej konkretnym miejscem pracy – fabryką – chciałabym zaproponować, by za sytuację źródłową dla teatru nowoczesnego uznać rewers obrazu wytworzonego u progu XX wieku przez film – a zatem nie wyjście z, lecz wejście do fabryki.

Wejście do fabryki oznacza jednak – jak stwierdza Alain Badiou w swym znakomitym szkicu *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe* – „wejście w dziedzinę nieprzedstawialności”⁴⁷. Oznacza zatem wejście na terytorium systemu, który poprzez podporządkowanie normie produktywności dąży do unifikacji robotników, do wymazania ich bytu jako mnogości (złożonej z rodziny, czasu wolnego, kraju, społeczeństwa). Z punktu widzenia modernizacji (uprzemysłowienia) robotnik właściwie nie istnieje, „tym, co ona [modernizacja] reprezentuje, jest w najlepszym razie egzemplarz robotnika”⁴⁸. Wejście do fabryki oznacza zatem wejście na terytorium śmierci – w swej anonimowości robotnicy przypominają żołnierzy, są poddani systemowi efektywności rekrutami śmierci, ich obecność liczy się bowiem o tyle, o ile istnieją zastępowalne ich egzemplarze. W tekście Badiou niczym widmo powraca myśl sformułowana przez Marksa i Engelsa w *Manifestie komunistycznym*, w którym autorzy wskazywali na żołnierski sposób organizacji stłoczonych w fabryce mas robotniczych jako

46 Marguerite Duras, Leslie Kaplan, *Die Fabrik. Ein Gespräch*, w: Leslie Kaplan, *Der Exzess*, przeł. z francuskiego Christiane Baumann, Gisela Lerch, manholt verlag, Bremen 1988, s. 111.

47 Alain Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, przeł. Paweł Mościcki, w: *Fabryka*, red. Daniel Muzyczuk, katalog towarzyszący wystawie Fabryka, CSW Toruń, 2009, s. 70.

48 Tamże.

na przejaw pauperyzacji i dehumanizacji egzystencji robotnika w wielkoprzemysłowym kapitalizmie⁴⁹.

Traktując fabrykę jako miejsce ze swej istoty apolityczne, Badiou pisze zarazem o potencjale destabilizacji systemu opartego na mechanizmach wyzysku oraz możliwości wygenerowania poczucia wspólnoty w obrębie klasy robotniczej. Pierwszy z nich wiąże się z pojęciem pustki jako fundamentalnej cechy bytu robotniczego, wynikającej z nieposiadania przez robotników niczego poza abstrakcyjną (w perspektywie sprzedaży) siłą roboczą, drugi zaś wiąże się z masowym i zdyscyplinowanym charakterem pracy przemysłowej, charakteryzującej się całkowitym rozpadem więzi. To właśnie pustka i rozpad więzi składają się, zdaniem Badiou, na model, w którym „śmierć (mechaniczne i despotyczne zarządzanie) panuje nad życiem (pracą robotników)”⁵⁰. Widziana z tej perspektywy pustka stanowi zatem sytuację alienacji robotników w dającym się empirycznie zlokalizować miejscu – w fabryce.

W swoim tekście Badiou stawia tezę mówiącą o tym, że „w historycznym kontekście nowoczesności fabryka jest miejscem wydarzeniowym *par excellence*”⁵¹, jednocześnie zaznacza, że uznanie fabryki za miejsce wydarzeniowe nie przesądza o konieczności wydarzenia, lecz mówi wyłącznie o tym, że wydarzenie może w tym miejscu zaistnieć. Ponadto samo wydarzenie nie ma, zdaniem Badiou, charakteru politycznego – staje się takim „retroaktywnie przez wychodzące od niego działanie”⁵². Paradoks fabryki polega zatem na tym, że jest ona ze swej istoty miejscem apolitycznym, ponieważ rządzi nią całkowicie sprzeczna z działaniem politycznym norma produktywności. Porządek ten, oparty na idei unifikacji tożsamości robotników oraz miejsca ich obecności, czyli fabryki, jest w stanie rozbić wyłącznie wydarzenie. „Fabryka jako wydarzenie pozwala zaistnieć tym, których

49 Zob.: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Manifest Partii Komunistycznej*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej, Warszawa 2007, s. 7; Online: www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engelso1.pdf (dostęp: 20 XI 2016).

50 Alain Badiou, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, dz. cyt., s. 70.

51 Tamże, s. 56.

52 Tamże.









Robotnik przy maszynie, 1930. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Pożar młyna firmy Westerski i Spółka w Pabianicach, 1932.
Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Pożar Fabryki WYROBÓW Włókienniczych Weiner, Jakubowicz
i Adler w Pabianicach, 1934. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Robotnicy przy piecu do palenia ziarna w Fabryce Czekolady i Cukrów
Piaseckiego S.A. w Krakowie, 1932. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

nieistnienie podtrzymuje jedność fabryki – robotnikom”⁵³. Wydarzenie oznacza zatem zawsze rozbicie jedności samego miejsca. Fabrykę uznać więc można za miejsce potencjalnej konkretyzacji abstrakcyjnej charakterystyki alienacji robotników, czyli takie, które – choć „nie zawiera się w społeczeństwie” – stanowi przestrzeń dla zaistnienia polityki w ogóle.

Za wydarzenie uruchamiające ukryty w fabryce potencjał emancypacyjny klasy robotniczej proponuję uznać scenę wypadku, który radykalnie przerywa porządek produktywności. To wypadek przy pracy, stanowiąc manifestację skrajnej alienacji robotników, paradoksalnie pozwala „wtargnąć pustce, którą rachunek wykluczył”⁵⁴. Wypadek jest sytuacją rozpadu pozornej integralności, spójności systemu kapitalistycznego, w którym człowiek stał się maszyną. Jednocześnie jest znakiem absolutnej partykularności, „bezprawnym i nadliczbowym znaczącym”⁵⁵, ustanawiającym pojedynczość robotnika w zunifikowanym zbiorze jednostek. To scena, która zarazem w ogóle umożliwia doświadczenie czasu i historii w fabryce, przywraca czasowość do uniwersum, gdzie rządzi przestrzenność, odpowiedzialna za wytwarzanie beczasowości lub nieredukowalnej cykliczności. Znakomicie pisała o tym aspekcie Leslie Kaplan w swej poetyckiej powieści *L'excès – l'usine* z 1982 roku, będącej zapisem doświadczenia fizycznej pracy w fabryce przez francuską intelektualistkę: „Człowiek porusza się tutaj bez końca, bez czasu. Nie ma początku, nie ma końca. Rzeczy istnieją razem, jednocześnie. [...] Czas tutaj nie istnieje: istnieje wyłącznie przestrzeń w głowie, nieskończona”⁵⁶. Wypadek jest skoncentrowaną w „tu i teraz” sytuacją, która kumuluje w sobie przeszłość (pozwalać na rekonstrukcję powodów politycznych, ekonomicznych, społecznych wydarzenia) oraz przyszłość (otwierając pole do zbiorowej reakcji politycznej wobec unieruchomionego przez maszynę ludzkiego ciała). Wypadek rozumiany jako sytuacja performatywna oparty jest więc nie tyle na strategii reprezentacji, ile poddaje się zasadzie

53 Tamże, s. 71.

54 Tamże.

55 Tamże, s. 72.

56 Leslie Kaplan, *Der Exzess*, przeł. z francuskiego Christiane Baumann, Gisela Lerch, manholt verlag, Brema 1988, s. 8 i 24.

powtórzenia, mającej na celu uruchomienie pracy pamięci poprzez nieskończone możliwości aktualizacji wydarzenia.

Interesującym świadectwem fabryki jako miejsca wydarzenia w proponowanym przeze mnie ujęciu jest jedyna zachowana w archiwum teatru polskiego scena z faktomontażu *Polityka społeczna R.P.*, napisanego przez Aleksandra Wata i wystawionego przez Leona Schillera na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu latem 1929 roku. Dramat ten, będący aktem oskarżenia skierowanym pod adresem kapitalistów łamiących prawa pracownicze robotników w Polsce niepodległej, otwiera jednak nie sama inscenizacja wypadku fabrycznego, lecz relacja robotnicy z tego wydarzenia:

Na scenie ciemno. 5 robotników w różnym wieku. Dzwonek alarmowy. Na scenę wybiega robotnica, oświetlona reflektorem.

Robotnica: Wypadek! Transmisja chwyciła robotnika!

Pauza.

Robotnica: Wał transmisyjny porwał go za ubranie, okręcił kilka razy, bił nim o ścianę odległą o 60 centymetrów i cisnął o podłogę. Przyjrzałam się: krwawa miazga⁵⁷.

Pojedynczy wypadek staje się dla innych robotników impulsem do przypominania sobie o podobnych wydarzeniach z ich miejsc pracy.

Górnik I: Transmisje, obrabiarki, młockarnie mają z nas obfity żer. Pędnie miażdżą nas, piły tarczowe obcinają nam palce, rusztowania łamią się pod nami, windy zrywają się z lin, ciężary walą się z wysokości. Pracujesz na akord, pośpiech rozpędza ci ręce – sekunda – wypadek. Pracowaliśmy przy prochu strzelniczym. Monter naprawiał przewody. [...] Iskra padła, proch wybuchł. Dwudziestu dziewięciu poparzonych, dwóch zmarło.

Górnik II: W hucie za kopalnią kilku robotników sprawdzało wczoraj kłapę na płuczkach wielkiego pieca. Stanęli na galeryjce, wsparli łom na podłodze, napierali mocno, by podnieść kłapę. Podłoga rdzą przeżarta

57 Aleksander Wat, *Polityka społeczna R.P.*, w: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015, s. 33.

zarwała się, robotnik spadł z osiemnastu metrów do rury, prowadzącej do wielkiego pieca. Zwęglony.

Robotnik rolny: Robotnica wiązała chustkę na głowie w pobliżu młocarni. Bęben młocarni pochwycił końce chustki, wciągnął głowę robotnicy, zmiażdżył⁵⁸.

Scenę wypadku w dramacie Wata chciałabym uznać za sceną źródłową dla uruchomienia procesu anamnezy, mającego na celu poprzez doświadczenie jednostkowe uświadomienie sobie przynależności do kolektywu. Fiksacja nie na partykularności, lecz seryjności wypadków (tak charakterystyczna dla literatury antykapitalistycznej w ogóle) prowadziła, w moim przekonaniu, do pozbawienia cielesności i uwydatnienia widmowości samego zdarzenia w takim znaczeniu, w jakim pisał o tej kwestii Jacques Derrida w *Widmach Marksa*. Nieusuwalna obecność i powtarzalność wypadku jako wydarzenia przyczyniła się do ukazywania fabryki jako „scenerii dla końca historii”, którą rządzi przede wszystkim „logika nawiedzenia” – martwy robotnik powraca na scenę jako widmo, którego powrót jest oczekiwany i dlatego musi powtarzać się nieustannie, wydarzać się wciąż na nowo⁵⁹. Można zatem powiedzieć, że inni robotnicy – jako świadkowie wydarzenia – „obawiają się i pragną powrotu”⁶⁰, tak jakby jedynie nieuzasadniona śmierć mogła „wyegzekwować prawo, oddać sprawiedliwość, wyprostować bieg historii i naprawić krzywdy, które w niej wyrządzono”⁶¹. Postrzegany z tej perspektywy wypadek jawi się jako moment, w którym czas wypada z ram (jak w *Hamlecie*, jest zwichnięty, niespójny, zerwany, rozregulowany, „out of joint”); zdarza się zatem tylko po to, by można było podjąć misję ponownego scalenia czasu. Morderczy początek zostaje tym samym wpisany w rewolucyjny porządek przyszłości i mesjaniczny czas rewolucji, której sceną źródłową staje się wypadek.

58 Tamże.

59 Zob.: Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 31.

60 Tamże.

61 Tamże, s. 47.

Tragedia – dowodzi Derrida – istnieje jedynie dzięki tej źródłowości, a ściślej tej pre-źródłowej i na wskroś widmowej uprzedniości zbrodni. Zbrodni innego, pre-źródłowej zbrodni, której zdarzenie i realność, a także prawda, nigdy nie mogą zaprezentować się osobiście, a mogą być jedynie przedmiotem domysłów, rekonstrukcji, wyobrażeń⁶².

Choć wypadek w fabryce uznać można za scenę źródłową dla rewolucji, to pamięć o tym szczególnym obrazie przemocy kapitalistycznej została podporządkowana potencjałowi politycznemu, nie zaś rekonstrukcji samego wydarzenia, co doprowadziło – tak brzmi moja teza – do usunięcia traumy z dyskursu rewolucyjnego. Wypadek jako sytuacja radykalnej pojedynczości posłużył wyłącznie jako narzędzie do zideologizowania partykularnego doświadczenia pojedynczego robotnika w imię nowego podmiotu zbiorowego (masy), rewolucji i społeczeństwa przyszłości. A przecież scena wypadku nosiła w sobie silny potencjał traumatyzacji dla pozostałych robotników, przyglądających się kapitalistycznej scenie zbrodni i w pewien sposób ocalałych z wydarzenia przemocy. Zarówno prymarna trauma ocalałych, jak i wtórna traumatyzacja widzów reprezentacji sceny przemocy zostały zablokowane, a następnie wyeliminowane z dyskursu po-rewolucyjnego. Symetryczne wobec nakazu dawania świadectwa w przypadku ocalałego stało się natomiast powtarzanie sceny wypadku z jednej strony i obietnica wydarzenia – rewolucji z drugiej. Nakaz mówienia o zbrodni został zastąpiony nakazem działania politycznego (strajku, manifestacji, rewolucji) jako reakcji na tę źródłową scenę przemocy kapitalistycznej. Można więc postawić hipotezę, że warunkiem rewolucji stało się wyparcie sceny wypadku jako wydarzenia traumatycznego.

W scenie wypadku w fabryce pojawia się tym samym szczególny paradoks. Z jednej strony to przejaw skrajnej represyjności systemu kapitalistycznego – potraktowania człowieka jako przedmiotu, błędu ludzkiego w maszynie, elementu zakłócającego płynność produkcji. Z drugiej zaś strony mamy tu do czynienia z sytuacją, w której inni robotnicy – świadkowie wypadku – stają się potencjalnymi ofiarami, a zarazem biernymi obserwatorami

62 Tamże.

zbrodni. Najznakomitszym bodaj wyrazem tego paradoksu stała się scena inscenizacji wypadku z *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy, mająca źródło w pisanym pod koniec XIX wieku powieściowym pierwowzorze. Fakt, że powieść Władysława Reymonta powstała jeszcze przed doświadczeniem rewolucji 1905, a przede wszystkim 1917 roku, mógł mieć znaczenie dla sposobu przedstawienia kapitalistycznej zbrodni. W opisie wypadku uderza bowiem radykalna cielesność i materialność zdarzenia. Obraz zmiażdżonego ciała robotnika nie tyle zapowiada zwycięstwo rewolucji (co w przypadku nieco nacjononalizującego pisarza nie byłoby zresztą możliwe), ile raczej przywołuje sceny nieudanej rewolucji w duchu *Walki klasowych we Francji*, gdzie Marks gorzko opisywał „rozszarpane na strzepy ciało proletariatu”⁶³.

Jedno z kół, wprawiających w ruch maszyny – czytamy w powieści Władysława Reymonta – schwyciło nieostrożnie przysuniętego robotnika za kaftan, wciągnęło go w swój ruch, rzuciło na maszynę, obróciło, zgmiotło, połamało o maszynę, zmiażdżyło i wyrzuciło miazgę, nie przestając iść ani na chwilę. Krew bluznęła aż pod sufit i czerwonym strumieniem oblała maszynę i część towaru leżącego przy niej i najbliższej stojące robotnice. Krzyk się rozległ ogromny, maszynę zatrzymano, ale było już za późno; krwawa masa zwieszała się z osi koła i z różnych części maszyny, opadając na ziemię, ciężka, drgająca jeszcze odruchami życia. Ratunku nie było żadnego, bo robotnik był literalnie zmiażdżony, leżał niby kupa mięsa krwawą plamą na białym tle perkalów surowych⁶⁴.

Śmierć robotnika wywołuje paraliż fabryki, przerywa pracę pozostałych robotników, którzy przyglądając się tragedii umierającego człowieka, rozpoznają w rozszarpanych zwłokach samych siebie: „W oczach [ich] nie błyskał żal, a tylko świeciła jakaś dzika surowa apatia. Sala ogłuchła, tylko w tej ciszy rozlegały się płacze kobiet i szum i łoskot sal sąsiednich robiących bez ustanku”⁶⁵. Milczenie robotników przerwane zostaje następnie brutalnie

63 Karol Marks, *Walki klasowe we Francji 1848-1850*, w: tegoż, *Dzieła wybrane w dwóch tomach*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1947; www.marxists.org/polski/marksengels/1850/wkwf/01.htm. (dostęp: 20 listopada 2016)

64 Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, t. 1, Nakład Gebethnera i Wolffa Kraków – O. Gebethner i spółka, Warszawa 1904, s. 224.

65 Tamże, s. 225.

przez bezwzględną reakcję reprezentanta kapitalizmu (w powieści głównego majstra, w filmie Karola Borowieckiego), który słowami „Do maszyn!” rozbija grupę świadków zbrodni – „ludzi zbitych około trupa”⁶⁶ – i ponownie przywraca porządek produkcji w przestrzeni fabryki. Rozpoznane przez kapitalizm zagrożenie polityczne wynikające z tego szczególnego wydarzenia w fabryce zostaje zażegnane nie tylko poprzez natychmiastowe uruchomienie maszyn („prócz tej jednej, okrwawionej zbrodnią, ale którą natychmiast zaczynano oczyszczać”⁶⁷), ale także poprzez wywołanie lęku wśród żywych robotników groźbą niewypłacenia pieniędzy za zmarnowany materiał („Verflucht! Tyle materyału na nic!”). Podczas gdy u Reymonta w ogóle nie dochodzi do odreagowania współprzeżytej zbrodni, u Wajdy realizuje się model rewolucyjny. Film kończy przecież słynna scena, w której robotnicy opuszczają miejsca pracy i wychodzą na ulicę, na co reprezentanci kapitalizmu odpowiadają rozkazem strzelania do zrewoltowanego tłumu.

Skoro związane z wypartą sceną traumatyczną afekty nie mogły zostać zintegrowane i przepracowane przez jednostki, musiały objawić się w postaci hysterii masy rewolucyjnej, która stała się radykalnym zagrożeniem dla kapitalistycznego porządku burżuazyjnego. Nic zatem dziwnego, że przez myślicieli konserwatywnych nie tylko rewolucja traktowana była jako przejaw patologii społecznej, a zarazem kondycji głęboko zakorzenionej w ciele (Thomas Carlyle), ale za patologiczno-histeryczną uważana była także masa. Również masa na wzór kulturowej konstrukcji kobiecości podlegała wówczas patologizacji i histeryzacji. Panujące jeszcze na początku XX wieku głębokie przekonanie o tym, że masy „nie można uchwycić inaczej niż w stanie pseudoemancypacji i półpodmiotowości – jako coś niejasnego, labilnego, nie-różnicowanego, kierowanego bodźcami naśladownictwa i epidemii, kobieco-faunicznego, preeksplozywnego”⁶⁸, po doświadczeniu rewolucji 1917 roku przekształciło się w permanentny lęk przed jej powtórzeniem.

66 Tamże.

67 Tamże.

68 Peter Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 11.

Paradoks wypadku w fabryce jako niemożliwego bądź wypartego wydarzenia traumatycznego jest rezultatem oddziaływania dwóch skrajnych perspektyw ideologicznych. Pamięć o doświadczeniu traumatycznym jednostki stanowiła element zbędny i problematyczny zarówno dla systemu kapitalistycznego, jak i sił rewolucyjnych, które nie uwzględniają indywidualnego doświadczenia robotnika. Robotnik jako podmiot został tym samym wykastrowany z pamięci i pozbawiony historii – dla kapitalizmu jest zawsze zanurzony w beczasowym procesie produkcji, dla rewolucji proletariackiej funkcjonuje natomiast jako element masy walczącej o przyszłość. Być może fakt podwójnego zaprzeczenia możliwości doświadczenia traumatycznego przez robotnika tłumaczy, dlaczego wypadek w fabryce stanowi do dziś białą plamę tak w badaniach nad traumą, jak i w porewolucyjnych koncepcjach teatralnych.

Ślad powiązania między wypadkiem a traumą odnaleźć można natomiast w badaniach psychiatrycznych i psychologicznych z końca XIX wieku, dotyczących traumy powypadkowej (tzw. *railway spine*). XIX-wieczne diagnozy symptomów traumatycznych u osób biorących udział w wypadku komunikacyjnym były głęboko powiązane z dokonującą się wówczas zmianą cywilizacyjną – z dyktowanym industrializacją przyspieszeniem i jednoczesnym niedostosowaniem środków komunikacji do nowoczesnej cywilizacji przemysłowej. Co ciekawe, te wyparte przez dyskurs psychoanalityczny Freuda diagnozy powróciły w okresie I wojny światowej w kontekście szoku artyleryjskiego⁶⁹, co znalazło wyraz w słynnym dziele Hermanna Oppenheima z 1918 roku *Stand der Lehre von den Kriegs- und Unfallneurosen* (Stan nauki o neurozach wojennych i powypadkowych). W powojennym dyskursie medycznym sformułowano natomiast koncepcję, wedle której trauma miałaby być spowodowana nie przez samo wydarzenie wypadku, lecz przez przeżycie wypadku⁷⁰, co niewątpliwie

69 Zob.: Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

70 Zob.: Wolfgang Schaeffner, *Event, Series, Trauma, Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, red. Mark S. Micale, Paul Lerner, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 84.

otworzyło możliwość refleksji nie tylko na temat ofiar wypadków, ale również świadków wydarzenia.

Zakreślona tu perspektywa dla rekonstrukcji teatru robotniczego w oparciu o wypadek jako wydarzenie paradygmatyczne pokazuje wyraźnie, że wejście do fabryki objęte było zdecydowanie ściślejszym tabu niż wyjście z niej. Przekonują o tym kluczowe teorie teatralne sformułowane po doświadczeniach I wojny światowej i Rewolucji Październikowej, dla których wypadek stał się wydarzeniem paradygmatycznym. Wydaje się symptomatyczne, że dwóch najważniejszych praktyków, a zarazem teoretyków teatru nowoczesnego, Konstanty Stanisławski i Bertolt Brecht, skierowało swoje spojrzenie nie na fabrykę, lecz – podobnie jak pierwsza kamera – na ulicę. Jak przypomina Freddi Rokem, wykorzystali oni „sytuację wypadku na ulicy jako podstawę zdobywania wyjątkowej i niezwykle wyspecjalizowanej wiedzy, którą aktorzy muszą posiadać, jeśli chcą grać fikcyjne postaci na scenie teatralnej przed publicznością”⁷¹. Dla tych – jak podtrzymuje tradycja teatralna i teatrologiczna – skrajnie różnych koncepcji aktorstwa scena wypadku stała się sytuacją elementarną, pozwalającą na sceniczną rekonstrukcję wydarzenia. Oto bowiem niezidentyfikowana i zunifikowana grupa ludzi – masa – przekształca się w uczestników konkretnego zdarzenia, z których wyłania się zarówno figura ofiary, jak i postaci świadków, którzy od tego momentu skazani są na pracę pamięci o tym wydarzeniu.

Scena wypadku ulicznego pojawia się u Konstantego Stanisławskiego w jednym z kluczowych rozdziałów *Pracy aktora nad sobą*, zatytułowanym *Pamięć emocjonalna*.

Stanisławski w naturalistycznym opisie przywołuje tu zapamiętany przez siebie widok strzępów ludzkich – starego żebraka, który na skutek zderzenia z tramwajem leżał na ulicy „ze zmiażdżoną szczęką, odciętymi obiema rękami i połową stopy”, a wokół niego gromadzili się przypadkowi przechodnie, rozmaicie reagując na zakrwawionego trupa: jedni z ciekawością, inni z przerażeniem,

71 Freddi Rokem, *Wystawianie historii*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiara, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 208.







Zjednoczone Fabryki Maszyn, Kotłów i Wagonów Zieleniewski
i Fitzner-Gamper S.A. w Krakowie, 1928. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Fabryka szkła fabrycznego i galanteryjnego w Zawierciu.
Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Udzielanie pierwszej pomocy poszkodowanemu w wypadku przy pracy.
W tle widoczne maszyny fabryczne, 1933. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

placzem lub obrzydzeniem⁷². Odejście od miejsca katastrofy nie oznaczało dla świadka wypadku końca wstrząsu emocjonalnego. Wręcz przeciwnie, dopiero utrata realnego widoku i konfrontacja z utrwaloną pod wpływem afektów obrazem rozpoczęła proces kształtowania się pamięci emocjonalnej o wydarzeniu, który pozwala ostatecznie na jego internalizację i przepracowanie.

Dzisiaj rano, w tydzień po katastrofie, [...] znowu minąłem fatalne miejsce i przypomniałem sobie to, co tu się stało. Przypominał się biały, taki sam, jak dzisiaj, śnieg. To życie. Rozpostarta, wyciągnięta nie wiadomo w którą stronę czarna postać. To śmierć. Ciekąca krew to uchodzące z człowieka namiętności. Dookoła, jak wyrazisty kontrast, znowu miałem niebo, słońce, światło, naturę. To wieczność. [...] I cały obraz, który przed tygodniem wydawał się wstrętny, potem okrutny, teraz stał się majestatyczny⁷³.

Dla Stanisławskiego, zintegrowanie nawet najbardziej drastycznych doświadczeń jest możliwe dzięki upływowi czasu, który nie tylko wpływa „na ewolucję naszych wspomnień emocjonalnych”⁷⁴, ale również dostarcza nam kolejnych zdarzeń, których przeżycie przenika z kolei do pamięci o poprzednich doświadczeniach.

Każdy człowiek widział w swoim życiu nie jeden, ale wiele wypadków. Wspomnienia o nich zachowują się w pamięci, nie we wszystkich szczegółach, ale tylko tych, które najbardziej nas uderzyły. Z wielu takich śladów przeżyć tworzy się jedno, duże, zagęszczone, rozszerzone i pogłębione wspomnienie o odczuciach tego samego rodzaju⁷⁵.

W przedstawionej przez Stanisławskiego rekonstrukcji wypadku nieistotne staje się zatem wydarzenie w jego pojedynczości – to raczej próba zapobieżenia sytuacji wyparcia wydarzenia, a tym samym przepracowania poprzez sztukę potencjalnego źródła traumy. Zadaniem aktora jest bowiem – w perspektywie

⁷² Konstanty Stanisławski, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia, część 1: Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, przeł. Jerzy Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010, s. 331–332.

⁷³ Tamże, s. 333.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 335–336.

Stanisławskiego – „przekształcić spotkanie ze śmiercią w sztukę”⁷⁶, a zatem chodzi o zneutralizowanie doświadczenia śmierci poprzez uruchomienie pracy pamięci emocjonalnej. Pamięć emocjonalna to rodzaj pamięci afektywnej⁷⁷, która przechowując uczucia, pozwala na przywołanie i ponowne przeżycie doświadczeń z przeszłości, ale w sposób zagęszczony, uogólniony i scalający. To pamięć, która ożywia czasem dawno zapomniane wypadki i powtarza odczute już niegdyś doznania. Syntetyzując wszystkie odczucia jednego rodzaju i zamazując partykularność przeszłych doświadczeń, pamięć emocjonalna, w ujęciu Stanisławskiego, staje się swego rodzaju optymistyczną wersją psychoanalizy, w której nie ma miejsca ani na wyparcie, ani na traumę, ani na żadne inne zakłócenie pamiętania.

Odminną perspektywę w wykorzystaniu sytuacji wypadku dla analizy pracy pamięci zaproponował Bertolt Brecht w szkicu *Scena uliczna*, najprawdopodobniej powstałym – podobnie jak rosyjskie wydanie *Pracy aktora nad sobą* – w 1938 roku. W wypadku ulicznym Brecht dostrzegł potencjał do sformułowania teorii teatru epickiego, a zatem takiego typu teatru, w którym już w latach 20. wypróbowywano nowy styl gry aktorskiej – opisowy, referujący, komentujący, oparty na dystansie aktora wobec postaci, który umożliwia widzowi zajęcie krytycznego stanowiska wobec obserwowanych zdarzeń. Choć Brecht zachowuje w pamięci jawnie polityczną proveniencję epickości w teatrze, pisząc o powstałym po I wojnie światowej teatrze epickim jako jedynej możliwości ujawnienia się „nowych skomplikowanych walk klasowych w momencie ich maksymalnego zaostżenia”⁷⁸ i choć wciąż uznaje za cel swojego teatru ingerencję społeczną, to w *Scenie ulicznej* formułuje model *stricte* estetyczny, w żadnym miejscu nie odwołujący się do dającej się klasowo zdefiniować tożsamości świadka wypadku. Wypracowuje jednak narzędzia do krytycznej rekonstrukcji wydarzenia, ustanawiając relację między

76 Freddi Rokem, *Wystawianie historii*, dz. cyt., s. 209.

77 Por.: tamże, s. 323.

78 Bertolt Brecht, *Noc druga, Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, w: *tenże, Wartość mosiądzu*, przekład zbiorowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 56.

sytuacją ponownego odegrania a widzem obserwującym powtarzane zdarzenie.

Modelową scenę dla teatru epickiego Brecht konstruuje tutaj poprzez wyłonienie kluczowej figury demonstrującego, a zatem naocznego świadka wypadku, który odtwarza wobec zgromadzonych ludzi jego przebieg. Przy czym – jak zaznacza Brecht – „demonstrujący tak odtwarza zachowanie się kierowcy i przejechanego, albo ich obydwu, że ludzie stojący wokół mogą sobie wyrobić sąd o wypadku”⁷⁹. Ponieważ odtwarzane – rekonstruowane – zdarzenie nie jest tym, co można opisać w kategoriach zdarzenia artystycznego, lecz ma charakter społeczny, demonstrujący „nie musi być artystą”. Jego funkcja zostaje sprowadzona wyłącznie do powtórzenia zdarzenia: „coś się wydarzyło i teraz zostaje powtórzone”.

Jeżeli by – pisze Brecht – po tej scenie ulicznej miała nastąpić scena teatralna, to teatr nie mógłby już ukrywać, że jest teatrem, tak samo, jak demonstracja na rogu ulicy nie ukrywa bynajmniej, że jest demonstracją (bez udawania, że jest zdarzeniem)⁸⁰.

A zatem „scena wypadku” jawi się w tym ujęciu jako w istocie „scena powtórzenia”, która nie jest podporządkowana ani strategiom iluzji, ani wytwarzaniu przeżycia, ani wreszcie kategorii reprezentacji. Celem demonstracji, rozumianej jako odtworzenie zdarzenia, jest bowiem naśladowanie przez demonstrującego działania tak, by pozwolić obserwatorowi demonstracji na wyciągnięcie wniosków, przyjęcie postawy wobec wypadku, którego mógł w ogóle nie widzieć, albo też mógł go po prostu widzieć inaczej.

Scena wypadku jako scena powtórzenia staje się, w ujęciu Brechta, sceną modelową dla teatru epickiego, a – z perspektywy strategii rekonstrukcyjnych – najbardziej elementarną sytuacją performatywną, która może podlegać rozmaitym wariacjom, złożeniom, a także nieustannym negocjacjom między sferą artystyczną i społeczną. „Taka złożona demonstracja – zauważa w pewnym miejscu Brecht – nie zawsze odbywa się jedynie

79 Tamże.

80 Tamże, s. 57–58.

w celach artystycznych; przypomnijmy praktykę francuskiej policji, która skłania osoby zamieszane w jakąś sprawę kryminalną do powtórzenia węzłowych sytuacji⁸¹. Tymi słowami Brecht kładzie podwaliny pod teorię rekonstrukcji, która rozumiana jest jako performatywne odtworzenie sceny zbrodni. Tę odbywającą się w wyraźnie zaaranżowanej przestrzeni (będącej rekonstrukcją pierwotnego miejsca akcji) sytuację, w której anonimowe ciała ponownie odgrywają pod nadzorem przedstawiciela władzy scenę zbrodni, chciałabym potraktować jako modelową scenę dla przedstawionej tu koncepcji fabryki jako miejsca wydarzeniowego, która pozwala zobaczyć nie tylko świadków wypadku, ale również uobecnić jej ofiary.

81 Tamże, s. 65.

Bibliografia:

- Badiou Alain, *Fabryka jako miejsce wydarzeniowe*, przeł. Paweł Mościcki, w: *Fabryka*, red. Daniel Muzyczuk, katalog towarzyszący wystawie Fabryka, CSW Toruń, 2009.
- Bernatchez Hélène, *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, mpress, Monachium 2006.
- Brecht, Bertolt, *Noc druga, Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, w: *tenże*, *Wartość mosiadzu*, przekład zbiorowy, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Derrida Jacques, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, PWN, Warszawa 2016.
- Didi-Huberman Georges, *Lud statystów*, przeł. Paweł Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Duras Marguerite, *Kaplan, Leslie, Die Fabrik. Ein Gespräch*, w: *Kaplan, Leslie, Der Exzess*, przeł. z francuskiego Christiane Baumann, Gisela Lerch, manholt verlag, Brema 1988.
- Farocki Harun, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Mikołaj Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*, w: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*, red. Jens Roselt, Ulf Otto, transcript, Bielefeld 2012.
- Gerould Daniel, *Historical Simulation and Popular Entertainment. The Potemkin Mutiny from Reconstructed Newsreel to Black Sea Stunt Men*, „The Drama Review” 1989 vol. 33, no 2.
- Gorski Stefan, *W krainie plutokracji*, w: *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, red. Konrad Frejdllich, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976.
- Kaplan Leslie, *Der Exzess*, przeł. z francuskiego Christiane Baumann, Gisela Lerch, manholt verlag, Brema 1988.
- Kozłowski Józef, *Życie teatralne proletariatu polskiego 1878–1914*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Lenin Włodzimierz, *Państwo a rewolucja*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 25, Warszawa 1951.
- Majmurek Jakub, *Kinohistoria proletariatu*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.

Ludzkie maszyny i uliczne mięso – kabaret jako fabryka pragnienia

Agata Adamiecka-Sitek

Marks Karol, *Walki klasowe we Francji 1848–1850*, w: tegoż, *Dzieła wybrane w dwóch tomach*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1947, www.marxists.org/polski/marksengels/1850/wkwf/01.htm (dostęp: 20 listopada 2016)

Marks Karol, *Engels Fryderyk, Manifest Partii Komunistycznej*, Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej, Warszawa 2007; www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks_engels01.pdf (dostęp: 20 listopada 2016).

Marzec Wiktor, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Universitas, Kraków 2016.

Osińska Katarzyna, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30.)*, „Konteksty” 2008 nr 2.

Reymont, Władysław, *Ziemia obiecana*, t. 1, Nakład Gebethnera i Wolffa Kraków – O. Gebethner i spółka, Warszawa 1904.

Rokem Freddi, *Wystawianie historii*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Sajewska Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Schaeffner Wolfgang, *Event, Series, Trauma*, w: *Traumatic Past. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870–1930*, red. Mark S. Micale, Paul Lerner, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Sloterdijk Peter, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2003.

Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą. Dziennik ucznia*, część 1: *Praca nad sobą i swoim twórczym przeżywaniem*, przeł. Jerzy Czech, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2010.

Steyerl Hito, *Czy muzeum to fabryka?*, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.

Timkowski-Kostin Nikołaj, *Krwawy pogrzeb*, przeł. S.L. Majewski, w: *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego*, red. Konrad Frejdlich, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976.

Waldberg Christian, *Von Schlesien an die Elbe. Die Weber von Gerhart Hauptmann*, SPOTKLESSVerlag, Berlin 2005.

Wat Aleksander, *Polityka społeczna R.P.*, w: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Woroszyński Wiktor, *Życie Majakowskiego*, Tower Press, Gdańsk 2000.

PLUGAWA ROZRYWKA

„Trucizną jest kabaret! Precz z kabaretem!” – takim wezwaniem kończyła się odezwa rozrzucana wiosną 1910 roku w tysiącach egzemplarzy na ulicach Lwowa przez studentów Uniwersytetu. Młodzi aktywiści, żarliwi obrońcy moralności narodowej nie mieli wątpliwości, że ta gwałtownie pleniąca się i „panosząca pod różną postacią i nazwą rozrywka”, ten „kwiat bagna, w które ścieka wyuzdanie całej Europy”, przynosi polskiej kulturze prawdziwe szkody. „Kto zaprzeczy, iż kabaret dał nam dotychczas więcej ponad paszkwil i pornografię”, brud, w którym wspólnie nurzają się wszystkie stany. „Naszym największym ukochaniem Polska, wszakże nie Polska zwyrodniałych trefnisiów, przeciągająca się niewolniczo w błocie, lecz Polska... czysta”¹.

O jakim kabarecie tu mowa? Koniec długiego XIX wieku to czas, w którym ten nowy gatunek sceniczny wyłaniał się z buzującego kotła wielkomiejskiej kultury masowej, rozwijającej się

¹ Cyt. za Eugenja Żmijewską, *Przy blasku ... próchna*, „Bluszcz” 1910 nr 17. Autorka w pełni solidaryzuje się z autorami odezwy.

gwałtownie wraz z przyspieszającym tempem przemian nowoczesnego społeczeństwa². Importowany z lokali i scen Paryża i Berlina kabaret szukał zarazem swoich gatunkowych granic i lokalnej specyfiki. Starając się zbić jak największy kapitał, usiłował zachować łączność ze sferą półoficjalnej rozrywki, a zarazem gorliwie pretendował do miana „prawdziwej sztuki”, przeznaczonej dla nowoczesnej wielkomiejskiej elity³. Dorota Fox relacjonuje w swojej książce poświęconej kabaretowi dwudziestolecia międzywojennego dyskusję, która rozgorzała na ten temat jeszcze przed I wojną światową w polskiej prasie. Trzeba jednak przyznać, że kulturowe negocjacje, jakie toczyły się przy okazji powstania pierwszych „prawdziwych” polskich kabaretów – krakowskich Figlików i Zielonego Balonika oraz warszawskiego Momusa⁴ – nie odbiegały w swojej istocie od tych, jakie na większą skalę towarzyszyły podobnym zjawiskom w innych europejskich metropoliach, obejmując zresztą nie tylko kabaret, ale także inne formy miejskiej rozrywki⁵. Wszędzie toczyła się batalia o to, by nowy gatunek, którego eklektyzm tak dobrze odzwierciedlał ówczesne tempo życia i demokratyzującą się kulturę miasta, wyodrębnić i oddzielić od plugawej rozrywki, jaką znano z „artystycznej” oferty szantanów czy tingel-tangli. Kabaret wyewoluował z tego typu skierowanych do męskiej publiczności widowisk, które kultura

- 2 O fenomenie narodzin i rozwoju kultury masowej pisze, uwzględniając polski kontekst, Łukasz Biskupski w książce *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013. Kwestii tej poświęcony jest także tom zbiorowy *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- 3 Zob. Dorota Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- 4 Pierwsze polskie kabarety uznane za „artystyczne” są stosunkowo dobrze zbadane. Zob. Tomasz Weiss, *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987; Helena Karwacka, *Warszawski Kabaret Artystyczno-Literacki „Momus”*, PWN, Warszawa 1982; Izolda Kiec, *Wyprzedzać teatru w ręce błazna i Arlekina...*, czyli o kabarecie, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001. Brakuje natomiast publikacji dotyczących kabaretu przełomu XIX i XX wieku jako elementu wielkomiejskiej kultury masowej i „niskiej” rozrywki.
- 5 Zob. Lisa Appignanesi, *Kabaret*, przeł. Agnieszka Kreczmar, PIW, Warszawa 1990; Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press 1996.



Tekst ilustrowany materiałami z dwutygodnika „Organ” z lat 1910–1913.

№ 56. Warszawa, Woskresenie, 26 Febrala. 1912. Годъ III Rok. Warszawa, Niedziela, 10 Marca. 1912.

Двухдѣльный
Артистический
Журналъ

ОРГАНЪ ORGAN

Дwutygodnik
Artystyczny

Поларочнае цѣна.
на годъ 4 руб.
у года 2 р. 50 к.
Однѣхланный 20 коп.

Cena prenumeraty.
Rocznie 4 rb.
Półrocz. 2 r. 50 k.
Numer pojedynczy 20 kop.

Редакція і Монитор:
Ордынитска 13—Тел. № 10-93.
Redakcja i Administracja:
Ordynaska № 13—Telefon 10-93.


Реданторъ-издат. Р. Э. Витолло
Redaktor-wydawca R. E. Vitello.
Адресъ для тѣмъ: Варшава-Витолло.
Adres dla tegoż: Warszawa-Vitello.

Мониторъ открытъ съ 12—4 ч. для
хромъ, воскреся, и прѣаде днѣя.
Kantor otwarty od 12—4 pp.
oprócz świąt i niedziel.

MARYNIA GRODZKA

■ POLSKA ■
KUPCISTKA.

Młodość. ○ ○ ○
Piękność. ○ ○ ○
Wdzięk. ○ ○ ○
Ładne kostjomy.



Z dużem powo-
dzeniem
prolongowana:
Warszawa-
"Aquarium".

ОРГАНЪ — 22 — ORGAN

Иза Замойская

Польская субретка. **СЕЙ ЧАСЪ:**
Лембергъ (Австрія) — „Casino de Paris”.

Постоянный адр.: Редакція журнала
„ОРГАНЪ”.

Staly adres: REDAKCJA
„ORGANU”.



Iza Zamojska.

Iza Zamojska

Polska subretka. **ОБЕЦНІЕ:**
Лвѡв, (Австрія) „Casino de Paris”.



mieszczańska przełomu wieków tolerowała bez oporu na swoich marginesach jako spójny element systemu podwójnej moralności, ale zdradzając rosnące ambicje intelektualne i artystyczne, adaptując z niezwykłą łatwością wszelkie nowości technoestetyki iluzji oraz obejmując oddziaływaniem coraz szersze i bardziej zróżnicowane grupy społeczne, zaczął przemieszczać się niepokojąco ku centrum przestrzeni publicznej. Stawał się zatem kolejnym z wielu czynników destabilizujących burżuazyjną tożsamość. Miejska klasa średnia, która wyodrębniła się w XIX wieku i bardzo szybko zyskała dominującą pozycję, przeżywała wówczas intensywne lęki tożsamościowe, bo gwałtowne procesy modernizacyjne zacierały klasowe różnice, pozbawiając ją stabilnej, czołowej roli niemal w tym samym momencie, w którym udało jej się tę rolę objąć. Niepewność co do tego, „kto jest kim”, wyrażała się choćby w powstawaniu niezwykle wówczas modnych leksykonów pod takim właśnie tytułem, które miały zastąpić zdestabilizowane kategorie urodzenia, ekskluzywnej edukacji czy rodowej fortuny. Otwarte możliwości zarówno awansu, jak i społecznej degradacji sprawiały, że podstawowym kryterium różnicującym pozostawał – jak pisze Eric Hobsbawm – „styl życia i kultura klasy średniej, a także sposób spędzania wolnego czasu”⁶. Kabaret jako modna, a zarazem wysoce nieustabilizowana forma rozrywki musiał wobec tego wzbudzać niepokój, tym bardziej że w subwersywnych strategiach łączył zapalne wątki napierającej emancypacji – płęć i klasę. Przemawiał z wnętrza systemu, który zarazem gorliwie współtworzył, ze sceny, na której prezentowały się ciała nieograniczonego użytku – nie ciała artystów znikające za przesłoną produkowanych przez siebie estetycznych czy intelektualnych jakości, ale poddane skrajnej eksploatacji ciała robotników rozrywki i sprostytuowanych kobiet, które nieustannie gotowe były stawiać przed oczami widowni świadectwo własnej

6 Eric Hobsbawm, *Wiek imperium 1875–1914*, przeł. Marcin Starnawski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 268. Rozdział poświęcony burżuazji Hobsbawm zatytułował właśnie *Kto jest kim, czyli niepewności burżuazji*, podkreślając w nim paradoksalną naturę „tego najbardziej burżuazyjnego stulecia”, w którym „burżuazyjny sposób i styl życia święcił triumfy tylko przez chwilę” (s. 258), rozkładany przez tę samą siłę modernizacji, która wyniosła go na szczyt społecznej hierarchii.

kondycji. Rozwijające się miasta potrzebowały rozrywki, ale – jak postulował w 1914 roku felietonista „Nowego Kuriera Łódzkiego” – rozrywki tej nie powinny dostarczać „zakłady, zwane dawniej tinglami, a dziś każące się nazywać kabaretami, z ich szynkowo-lupanarową atmosferą i programem złożonym z mieszaniny produkcji żonglerskich, ekwilibrystycznych, akrobatycznych, choreograficznych i wokalnych. Orkiestra rzępoli [...], dziwy wyciągają swe zżarte alkoholem i luesem [syfilisem] głosy, podczas gdy reflektory mają na celu uwydatniać nieciekawe szczegóły ich nieciekawej urody”⁷. Szło zatem o to, by tę nową formę performatywnej rozrywki ustabilizować, przenieść w przestrzeń oficjalnej sztuki, jednoznacznie oddzielając od obscenicznych widowisk i ich subwersywnej siły, a w ten sposób użyć do wzmacniającego burżuazyjną tożsamość mechanizmu produkcji „podłego Innego”⁸. Tak się w istocie stało, kiedy z zatartego obszaru półoficjalnej miejskiej rozrywki kabaret przeniósł się po I wojnie światowej w obszar ustandaryzowanego przemysłu rozrywkowego o pewnych ambicjach artystycznych, doskonale służącego beneficjentom społecznych przemian w odrodzonej Polsce, chcącym się bawić zarazem kulturalnie, niebanalnie, z rozmachem i na poziomie, który utwierdzi ich społeczną pozycję⁹.

7 Cyt. za: Janusz Dunin, *W «Bi-Bo-Ba» i gdzie indziej*, Oficyna Wydawnicza, Łódź 2010, s. 85.

8 Terminu tego użył Robert C. Allen w książce poświęconej amerykańskiej burlesce końca XIX wieku *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – Londyn 1991. Działanie mechanizmu produkcji „podłego Innego” przedstawił na przykładzie recepcji subwersywnych spektakli kobiecych zespołów, które były tolerowane tak długo, jak długo artystki występowały w podrzędnych teatrach. Z gwałtownymi protestami spotkały się natomiast, kiedy starając się zdyskontować swoją popularność, twórczynie podejmowały próby przeniesienia swoich show do bardziej renomowanych przestrzeni, naruszając czytelne podziały burżuazyjnego społeczeństwa. Historię burleski i jej dalszego emancypacyjnego rozwoju aż do współczesnej nowej burleski, uwzględniając także późniejsze aktualizacje mechanizmu produkcji „podłego Innego”, przedstawia Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako przedmiot pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

9 Zob. Dorota Fox, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy: z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; Ryszard Marek Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie: kabaret*

Lwowscy studenci wskazywali w swojej odezwie „podłego Innego”, mając na myśli właśnie owe „zakłady”, które kazały się nazywać „kabaretami”. Oferowały one formę rozrywki znaną u schyłku XIX wieku w różnych lokalnych odmianach w całej Europie i Stanach Zjednoczonych, w Polsce cieszącą się krótką, intensywną popularnością w kilkunastoletniej luce pomiędzy zmierzchem teatrów ogródkowych¹⁰ a erą kina i międzywojennej rewii. Chodzi o typ widowiska, któremu najbliżej pewnie do francuskiego teatru *variété* – montażu atrakcji – jako odpowiedzi na gwałtowną potrzebę „nerwowej stymulacji”, objawianą przez puszczane w pęd wielkomiejskie masy, zmuszone do gwałtownego przejścia – jak ujął to Ben Singer – od „przednowoczesnego stanu równowagi do nowoczesnego kryzysu dekompozycji i szoku”¹¹. Ówczesny kabaret adaptował wszelkie nowości, nie wyłaczając „maszyn widzialności” i ruchomych obrazów, ale chętnie grał także XIX-wiecznymi kodami. Był więc niezwykle przydatnym wehikułem transformacji, szczególnie użytecznym dla tych, od których rzeczywistość domagała się natychmiastowej gotowości do akomodacji. A więc także dla przybywających do miast rzesz nowych robotników (w Warszawie w latach 1901–1905 ich liczba podwoiła się). Zajmował sceny i scenki lokali gastronomicznych, proponujących oprócz konsumpcji także rozrywkę na żywo, drugo- i trzeciorzędnych restauracji (zgodnie z ówczesną nomenklaturą), szynków oraz oferujących różne atrakcje miejskich przestrzeni rozrywkowych – jak warszawska Promenada czy Dolina Szwajcarska, które nie gardziły żadnym zarobkiem, sprzedając bilety w cenie od 20 do 40 kopiejek, gwarantujące

warszawski 1918–1939, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987; Ryszard Marek Groński, *Taki był kabaret*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1994; Tomasz Mościcki, *Kochana stara buda*, LTW, Łomianki 2008.

10 Witold Filler określa ów zmierzch na okolice roku 1905, zob. Witold Filler, *Mel-pomena i piwo*, PIW, Warszawa 1960.

11 Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, Columbia University Press, Nowy Jork 2001; cytuję rozdział „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, przeł. Łukasz Biskupski, Wiktor Marzec, Jędrzej Ślódkowski, Agata Zysiak, zamieszczony w tomie *Rekonfiguracje modernizmu...*, dz. cyt., s. 156.

dostęp do różnych rozrywek i stref na widowni, a dla biedoty wejściówki po dwie kopiejki. Programy komponowane były w różnych proporcjach z form teatralnych – często w postaci parodii, zwłaszcza opery i operetki, a także baletu – teatru przedmiotu czy teatru cieni, wszelkich gatunków sztuki estradowej – pieśni, tańca, monologów, skeczy – sztuki pantomimicznej, a także form sztuki cyrkowej – popisów akrobatów, gimnastyków, gladiatorów, clownów, tresowanych zwierząt, parodystów i transformistów.

Forma widowiska *variété*, doskonale powierzchowna, oferująca przede wszystkim chwilowe i intensywne oszołomienie, przynosiła wielkomiejskiemu widzowi – kimkolwiek był i z jakiegokolwiek klasy się wywodził – szczególną satysfakcję, jaką mógł on odczuwać, dostępując nieosiągalnego wcześniej w przestrzeni sztuki aktu samorozpoznania. Na tym polegał – jak przekonywał Siegfried Kracauer – emancypacyjny i modernizacyjny potencjał tej „plugawej rozrywki”. „To tutaj, w czystej zewnętrżności, publiczność napotyka samą siebie; swoją własną rzeczywistość, objawioną w rozczłonkowanej sekwencji niezwyklej wrażeń zmysłowych. [...] Gdyby rzeczywistość ta została ukryta przed publicznością, nie mogłaby ona nigdy ani jej zaatakować, ani zmienić; jej ujawnienie posiada przez ten fakt wagę moralną”¹².

Autorom lwowskiej odezwy ów etyczny wymiar kabaretu umykał z pola widzenia. Z zacytowanych na wstępie fragmentów wyczytać można bez trudu, co w tej nowej formie rozrywki polską młodzież, której uniwersyteckie wykształcenie miało zapewnić przynależność do „górnych stu tysięcy”¹³, napawało tak głębokim wstrętem: jej amorficzność i nieprzewidywalna wszechobecność w różnych przestrzeniach miasta, a zatem także nieustabilizowany klasowo charakter jej publiczności. Dalej – jej jawnie seksualny charakter, połączony z niepoddającym się kontroli zmysłowym oszołomieniem i zbiorowym afektem śmiechu, który dodatkowo zacierał klasowe podziały. Jej otwartość na wszelkie wpływy tworzącego się międzynarodowego rynku przemysłu rozrywkowego, swobodny przepływ artystów, form scenicznych, stylistyk, technik – dryf owych „ścieków”

12 Siegfried Kracauer, *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. Magdalena Karkowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu*, dz. cyt., s. 211.

13 Eric Hobsbawm, *Wiek imperium 1875–1914*, dz. cyt., s. 277.

Europy, które groziły zalaniem tego, co w pozostającej w sferze fantazmatycznych projekcji Polsce czyste, odseparowane, stabilne. Wymiar klasowy ustępował tu wyraźnie kategorii czystości narodu, ale obie motywacje – nacjonalistyczna i kapitalistyczna – łączyły się i współpracowały w ramach kulturowej dynamiki „wieku imperium”. Dominujący w odezwie afekt wstrętu odsyła do psychoanalitycznych wykładni lęku przed utratą granic, do – by posłużyć się określeniem Klaus Theweleita – Freudowskiego programu „unieruchomienia i osuszenia”¹⁴, który stał się jednym z mechanizmów współtworzących rodzący się wówczas faszyzm.

Do owego programu „unieruchamiania i osuszania” jeszcze wrócę. Odniesienie to pozwoli, jak sądzę, umiejscowić badania nad wczesnym kabaretem – niezwykle ciekawą formą miejskiej kultury popularnej, dotychczas w Polsce niemal niezbadaną – w szerszej perspektywie kulturowo-społecznych przemian, jakie zachodziły wówczas w Europie. Przyglądając się scenie „zwyrodniałych trefnisiów”, przede wszystkim w jej warszawskim wydaniu, zachowam klasową i genderową perspektywę. Będzie mnie interesowało szczególne przecięcie tych kategorii, dzięki któremu, jak postaram się dowieść, widoczny staje się zaskakujący sojusz między widowiskiem kabaretowym a jego, pozornie najmniej oczekiwany i faktycznie najrzadszym, odbiorcą: kobietą-robotnicą.

FABRYKA PROSTYTUTEK

Ulicznica to tytuł nieznanego szerzej tekstu scenicznego Gabrieli Zapolskiej, który pisarka stworzyła w 1907 roku dla lwowskiego kabaretu Hades. Ten przybytek nowej, lekkiej muzy nigdy nie rozpoczął działalności, a tekst po raz pierwszy opublikowały dopiero w 1932 „Wiadomości Literackie”¹⁵. Nie wiem, czy monolog-song

14 Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, przeł. Mateusz Falkowski, Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 260.

15 Gabriela Zapolska, *Ulicznica*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 15 (432), s. 3. Rękopis pochodził ze zbiorów Kornela Makuszyńskiego, który podał go do druku. Ponownie tekst został przedrukowany w 1949 roku w „Dzienniku Literackim” nr 3, wraz z komentarzem Makuszyńskiego zatytułowanym *Nieznany drobiazg Gabrieli Zapolskiej*.

Zapolskiej grały inne, na przykład warszawskie, kabarety. Z lektury tygodnika „Trubadur Polski”¹⁶, który ukazywał się od 1907 roku i, wedle własnej deklaracji, publikował „najciekawsze śpiewy, kuplety, monologi, deklamacje i inne utwory z repertuaru pierwszorzędných Humorystów Polskich” – czyli repertuar tekstowy dla kabaretów, wnioskuję, że utwór Zapolskiej – choć odznacza się rzadko tu spotykaną wartością literacką – reprezentował pewien wyrazisty nurt tematyczny tej twórczości. Dramatopisarka oddaje tu głos postaci, która nie miała wstępu na publiczną scenę, choć – a raczej właśnie dlatego, że – należała do grupy społecznej, na której wspierało się XIX-wieczne „urządzenie seksualności”. Warto ten utwór przytoczyć w całości (pomijam jedynie dość rozległe didaskalia, opisujące nocną scenerię przyprószoną śniegiem i oświetloną „zgniłym światłem” ulicy oraz samotną postać bohaterki):

Ja jestem tylko ulicznica,
Czarna książeczka herbem mym,
Ushminkowane mam podłe lica
Aby nie straszyć wyglądem złym.

Gdy okna miasta światłem zapłoną,
Stoję oparta o zimny słup.
I za przechodniem moje ramiona
Wysyłam drżąca – ja! żywy trup.

A ten przechodzień za szóstek parę
Ma prawo hańbić – ba, zabić mnie.
A czy wymierzą mu za to karę? –
Gównu – bo jesteś ścierwo złe.

Wszakże jam tylko ulicznica,
Legitymuję się książką tą!
A gdy latarnie blaskiem zaświecą,
Spadam na miasto zarazy cma.

Dziewczynką małą już na ulicy
Rozwlokły mnie chłopaki złe,

I wtedy miano ulicznicy
Do dziecka skroni przylepiło się.

Łżą gdzieś, że dzieci od złego strzeże
Jakiś przejrzysty anioł-stróż
A mnie po krzakach pijani żołnierze
Młodą dziewczyną hańbili już.

Więc dzisiaj jestem ulicznicą,
Dawno mi dano z rozpustą ślub,
Oddech mój wionie straszną gruzlicą,
A cała jestem pół-zgniły trup!...

A kiedy śmierci przyjdzie godzina,
Szpital mi będzie agonii tłem.
Rzekną – uliczna zdycha dziewczyna,
Co siała zgrozę życiem swem!

Zamiast latarni światło gromnicy
Obleje trupa jasnością swą,
A koleżanki moje z dzielnicy
Zawiją requiem nad trumną mą.

Lecz jestem dotąd ulicznicą,
A że codziennie muszę jeść,
Pójdę tą śnieżną, czarną ulicą
Aby na miasto zarazę nieść!

Zapolska w swojej twórczości wielokrotnie demaskowała system podwójnej moralności mieszczańskiej, w którego centrum tkwiła zinstytucjonalizowana prostytutka, dużo odważniej czyniła to jednak w powieściach, wolnych od presji, pod jaką znajdowała się scena ze względu na publiczny charakter medium teatru¹⁷. A jednak w tym przeznaczonym na kabaretową scenę utworze

¹⁷ Na ograniczenia, jakim w tej materii podlegała scena teatralna, zwraca uwagę Lena Magnone, dowodząc, że to właśnie to powieść w XIX wieku stała się główną areną społecznej krytyki oraz rzeczywistej społecznej interakcji. Zob. Lena Magnone, *Prostytutka – niezbędny członek (pozytywistycznej) rodziny?*, w: *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

¹⁶ Pismo wychodziło w latach 1907–1932, okresowo jako dwutygodnik, także pod nazwą „Trubadur Warszawski”.

pisarka zdecydowała się na gest prawdziwie radykalny, jakim było oddanie głosu istocie pozbawionej statusu człowieka. „Książeczkowa” prostytutka, zarejestrowana przez państwo i znajdująca się pod jego ścisłą kontrolą, uniemożliwiająca jej zmianę statusu – „pół-zgniły trup” w ostatnim stadium syfilisu jest bez wątpienia tym, co Agamben nazwał nagim życiem: ciałem wyprodukowanym przez prawo, którego jednak prawo w żaden sposób nie chroni¹⁸. Bohaterka tej sceny, powszechnie obecna w przestrzeni miasta, ale mająca pozostać publicznie niewidzialna i niema, przemawia tu zza granic człowieczeństwa i daje skandaliczne świadectwo przemocy, jakiej podlega.

Gest Zapolskiej dowodzi, że kabaretowa scena stwarzała szanse na przesunięcie granic, które oddzielały dysponujące dyskursem podmioty od istot pozbawionych takiego statusu. W tej funkcji „plugawa rozrywka” okazuje się zatem przestrzenią radykalnego upolitycznienia, jeśli politykę uznawać, jak chce Jacques Rancière, za konflikt dotyczący wyłonienia „podmiotów posiadających zdolność posługiwania się wspólną mową”¹⁹. W pisanych później powieściach, które Zapolska poświęciła prostytutce jako systemowemu elementowi kultury mieszczańskiej – *O czym się nie mówi* i *O czym się nawet myśleć nie chce* – książeczkowa, syfilityczna prostytutka, jako ostatnie ogniwo ludzkiego upadku, pozostawała odrażającym stworzeniem, zdolnym wydobywać z siebie jedynie nieludzki skowyt, przypominający śmiech hieny. Taki wrzask wydała w finale powieści przyłapana przez ukochanego na swym procederze bohaterka *O czym się nie mówi*, bezskutecznie usiłująca wyrwać się z systemu, w którym jej ciało zostało raz na zawsze zarejestrowane jako narzędzie publicznej użyteczności. „Och! jak się często taki głos słyszy. Taki bezwładny, gdzieś z trzewiów wyrwyjący się głos. Po nocy ciemnej, tylko punktami żółty-mi latarni zaznaczonej, po błocie, po oślizłych flizach szamoce

się kobieta, jak wilczyca w dybach. [...] Wyje o pomoc”²⁰. Ten sam wydobywający się z gardeł ulicznych zwierzęcy skowyt prześladował bohaterkę *O czym się nawet myśleć nie chce*, którą Zapolska ukazała w dramatycznym procesie rozpoznawania rzeczywistej natury kontraktu płci i urządzenia seksualności, w ramach którego pozornie uprzywilejowana przedstawicielka *petite bourgeoisie* zajmowała w istocie pozycję równie niepodmiotową jak „te kobiety”. Marysieńka słyszy go na ulicy i w koszmarnych snach: „I ta stworza wydała wrzask straszny, nieokreślony – niemający, zda się, nic wspólnego z ludzką krtańnią – raczej zdławionego szakała będący znakiem istnienia”²¹. Młoda żona urzędnika krok po kroku odkrywa powszechność prostytucji, która przekracza wymiar zinstytucjonalizowanego systemu, ogarniając funkcjonalną kategorią „kobiety publicznej” wszystkie niezamężne kobiety z klasy pracującej. Swoją intuicję potwierdza w rozmowie mężem:

– Czy one... tam chodzą?

– Kto?

– No... takie... wiesz.

– Wydał usta.

– Phi! jak gdzie. Zresztą w kawiarniach są kasjerki, a to na jedno wychodzi. A w szantanach są znów występujące tinglówki. One także po przedstawieniach schodzą do gości.

– A... tak!

Chwilę milczała, wreszcie znów rzekła twardo.

– To one są właściwie w s z ę d z i e!²².

Zapolska prowadzi swoją bohaterkę przez kolejne stopnie uświadczenia. Marysieńka odkrywa i pojmuje działanie systemu genderowych stosunków społecznych, którego częścią jest mechanizm segregacji kobiet, dzielący je ostatecznie na dwie kategorie:

18 Zob. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

19 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła i Paweł Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, s. 25.

20 Gabriela Zapolska, *O czym się nie mówi*, Universitas, Kraków 2006, s. 199.

21 Też *O czym się nawet myśleć nie chce*, Universitas, Kraków 2006, s. 34.

22 Tamże.

„czyste” ciała matek i żon mężczyzn z klasy dominującej oraz „podłe” ciała pozostałych kobiet. Pojmuje też, że wszystkie te ciała służą w istocie tym samym interesom grupy dominujących mężczyzn, czyniąc zadość ich jednoczesnemu dążeniu do zapanowania nad prokreacją i czystością linii dziedziczenia oraz stworzenia warunków pełnego zaspokajania potrzeb seksualnych. Na tym jednak Zapolska nie poprzestaje, przedstawiając nie tylko wyzysk i przemoc systemu, ale także jego niewydolność. Losy bohaterki odsłaniają ostateczną niefunkcjonalność systemu, w którym – jak rzecz ujęła Leslie Rabine – „prostytucja kobiet z klas niższych miała być niezbędna dla ocalenia czystości kobiet z burżuazji dla mężczyzn z burżuazji oraz ich systemu dziedziczenia”²³. Ciało Marysieńki, zarażone przez męża chorobą weneryczną, staje się w powieści Zapolskiej sceną, na której w pełni ujawnia się rozkład i zgnilizna społecznej rzeczywistości. Syfilis znosi bowiem symboliczne podziały i bez różnicy zamieszkuje i pochłania zarówno ciała „kobiet upadłych”, jak i „kobiet uczciwych”, przenoszony między tymi pozornie nieprzenikającymi się światami w ciałach swobodnie krążących między obiema sferami mężczyzn. Marysieńka, chora i, w przeciwieństwie do swojego męża, pozbawiona medycznej pomocy – wszak zgodnie z przyjętą powszechnie logiką, kobiety uczciwe nie chorowały na „te dolegliwości” i nie potrzebowały się na nie leczyć – rodzi dotkniętą nieodwracalną ślepotą córkę, której widmowa egzystencja staje się symbolem porażki systemu, mającego zapewnić mężczyznom kontrolę nad dziedziczeniem i prokreacją oraz pełnię seksualnej swobody.

Odmowa traktowania „ludzi jako istot politycznych zaczynała się od odmowy traktowania odgłosów wydobywających się z ich ust jako dyskursu” – pisze Rancière²⁴. W tekście przeznaczonym dla kabaretowej sceny Zapolska odważyła się zmienić nieartykułowany wrzask syfilitycznej prostytutki w dyskurs i pozwolić jej samej z całą precyzją nazwać przyznany jej w społeczeństwie

nie-ludzki status „złego ścierwa”, z którym mężczyzna z uprzywilejowanej klasy bez żadnych konsekwencji może dosłownie zrobić wszystko: „Ma prawo hańbić – ba, zabić mnie”. W tej wypowiedzi zawiera się precyzyjne oskarżenie niewolniczego systemu prostytucji legitymizowanej i kontrolowanej przez aparat państwowy²⁵. Przez cały XIX wiek system ten stanowił narzędzie skrajnej biowładzy, rozciąganej nad wszystkimi kobietami z klasy pracującej. Od lat dwudziestych XIX wieku, na mocy polecenia Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, policja miała prawo zatrzymać i skontrolować każdą kobietę podejrzaną o to, że jest chora wenerycznie lub uprawia nielegalny nierząd, i skierować ją na przymusowe leczenie. Stanowiło to narzędzie nieograniczonej opresji, tak w rękach służb państwowych, jak i społeczności, bo każdą kobietę, której nie chroniła instytucja małżeństwa lub przynajmniej chwilowy protektor, można było oskarżyć o potajemny nierząd i wydać w ręce policji. Dopiero uświadomiwszy sobie ten stan rzeczy, możemy pojąć logikę działania carskich władz, które w drugiej połowie XIX wieku dwukrotnie próbowały narzucić wszystkim kobietom z klasy pracującej konieczność poddawania się rygorom prewencyjnej kontroli policyjno-sanitarnej, jaka została nałożona na prostytutki wraz z systemem reglamentacji usług seksualnych. W latach 1864 i 1883 ukazały się w Warszawie okólniki, na podstawie których badania miały objąć wszystkie pracownice zakładów przemysłowych i gastronomicznych, a także służące. I choć zarządzenia te nie były powszechnie przestrzegane, a ich powtórne ogłoszenie wywołało liczne protesty, a nawet zamieszki uliczne, nie zmienia to faktu, że ich wydanie nie było wynikiem jakiejś oderwanej od realiów społecznych uzurpacji władzy, ale raczej próbą uregulowania i prawnego skodyfikowania powszechnych praktyk. Wydaje się, że społeczny sprzeciw wzbudziło więc nie samo traktowanie kobiet pracujących jako

23 Leslie Rabine, *George Sand and the Myth of Femininity*, „Women and Literature” 1976 nr 4 (2); cyt. za Nancy K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 501.

24 Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 25.

25 Najpełniej opisuje go w imponującej, szeroko udokumentowanej historycznej monografii Jolanta Sikorska Kulesza, rekonstruując stworzenie i funkcjonowanie systemu reglamentowanej prostytucji w Królestwie Polskim, zdając także sprawę z narastającej pod koniec XIX wieku krytyki tego rozwiązania. Zob. Jolanta Sikorska-Kulesza, *Zło tolerowane. Prostytucja w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Biblioteka Instytutu Historii Uniwersytetu Warszawskiego, MADA, Warszawa 2004.

pozbawionych prawa do samostanowienia ciał przeznaczonych do seksualnego użytku, ale oficjalne nadanie im takiego statusu i tym samym ujawnienie rzeczywistej natury tej części społecznych stosunków. Szło, mówiąc wprost, o to, by nie nazywać rzeczy po imieniu i w ten sposób nie burzyć iluzji potrzebnej społeczeństwu do utrzymania obrazu samego siebie, zgodnego z oficjalnym dyskursem kulturowym.

Pokazana przez Zapolską syfilityczna prostytutka, która co noc niesie miastu swoją zarazę, była żyjącym symbolem fiaska ówczesnej polityki seksualno-medycznej. Impulsem, który uruchomił budowę systemu reglamentacji prostytucji, stała się bowiem masowa zachorowalność na syfilis, szerzący się w całym społeczeństwie, ale przede wszystkim dziesiątkujący wojsko. Trudno o bardziej patriarchalną rację: kiedy zagrożona jest armia, a wraz z nią idea militarnego ładu świata, konieczne są systemowe działania. To właśnie presja, wywierana przez władze wojskowe na zwierzchność cywilną, zdecydowała o wprowadzeniu systemu, którego głównymi filarami były reglamentacja rynku, skupienie prostitutek w domach publicznych, których nie miały one prawa opuszczać, przymusowe badania i hospitalizacja chorych, odnotowywane w owych przyznawanych dożywotnio „czarnych książeczkach”. Odpowiedzią na głęboki kryzys społeczny nie były zatem negocjacje seksualno-genderowego reżimu, który odmałdzał „normalnym” kobietom prawa do realizowania, a nawet posiadania seksualnych pragnień i zarazem wzmacniał seksualną swobodę mężczyzn, ale próba stworzenia systemu, który zapewni mężczyznom bezpieczny, kontrolowany, a jednocześnie nieograniczony dostęp do ciał kobiet „upadłych”²⁶. Idei tej gorliwie

26 Ówczesny reżim seksualności i związany z nim kontrakt genderowy był oczywiście przedmiotem dogłębnej krytyki ze strony ruchu feministycznego. System podwójnej moralności i jego konsekwencje dla wszystkich grup społecznych opisywały i krytykowały m.in. Iza Moszczeńska, Kazimiera Bujwidowa, Maria Turzyna, Paulina Kuczalska-Reinschmit, Zofia Nałkowska. Ruch abolicjonistyczny, sprzeciwiający się reglamentacji prostytucji, działał od końca XIX wieku przy aktywnym udziale feministek i socjalistów, ale jego działania były nielegalne, zwalczane przez państwo i istotnie nieskuteczne. W znacznej mierze kwestiom tym poświęcona była najważniejsza zbiorowa publikacja ruchu feministycznego początku XX wieku, *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Nakładem Stowarzyszenia Pomocy Naukowej dla Polek im. J.I Kraszewskiego, Drukarnia Związkowa 1903.

posłużył dyskurs naukowy, dostarczając argumentów zwalniających z jakiegokolwiek etycznej odpowiedzialności wobec prostytuowanych kobiet. Strategią najporęczniejszą okazał się, oczywiście, dyskurs naturalności, jako pojęcie puste, zawsze gotowe do przyjęcia treści legitymizujących dominującą ideologię. Po pierwsze dowodzono, że kontrolowana przez państwo prostytucja jest najlepszym sposobem rozładowania naturalnej męskiej agresji seksualnej, która inaczej zmieniałaby się w niszczycielską siłę²⁷. Po drugie zaś przekonywano, że nierząd leży w naturze uprawiających go kobiet o patologicznych skłonnościach. Prostytutka stała się obiektem analizy rozmaitych ekspertów – wenerologów, psychiatrów, seksuologów – a później także antropologów, etnologów i kryminologów. Penetracji, a właściwie szczególnej rekonstrukcji na potrzeby budowanego systemu, poddano zarówno jej ciało, jak i duszę. Tezę o biologicznych uwarunkowaniach prostytucji, która miałaby być wynikiem wrodzonych skłonności, postawili najsilniej Cesare Lombroso i Guglielmo Ferrero, twórcy antropologicznej szkoły prawa karnego. Ich wpływowa książka została szybko przetłumaczona na polski i wydana w 1895 roku, doczekała się także licznych omówień i wznowień²⁸. Autorzy, posługując się przeprowadzonymi na szeroką skalę „naukowymi” badaniami, powołali do życia „urodzoną prostytutkę” – konstrukt, który najpełniej odpowiadał na potrzeby ówczesnego

Zob. też: Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Fundacja eFKa, Kraków 2000; Aneta Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Świat Literacki, Izabelin 2001; Agata Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004.

27 Podstawową argumentację w tym zakresie sformułował Parnet-Duchâtelet w dziele *De la prostitution dans la ville de Paris*, Paris 1834, vol. I–II. Polscy publicyści jeszcze w początkach XX wieku powtarzali głoszone przez niego przekonanie, że brak prostytucji zagrażałby porządkowi społecznemu i zachwiałby całym ładem moralnym. Por. Julian Marchlewski, *Prostytucja*, „Głos” 1901 nr 1.

28 Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka. Studja antropologiczne, poprzedzone biologią i psychologią kobiety normalnej*, przeł. J. Szenhak, Nakładem Hieronima Cohna, Warszawa 1895. Zob. też: omówienia: Hans Kurella, *Lombroso i jego teorie*, przeł. J. Szenhak, Nakładem Hieronima Kohna, Warszawa 1897; Wacholz, *Cesare Lombroso*, odbitka z czasopisma „Przegląd Lekarski” organu Towarzystw Lekarskich Krakowskiego i Galicyjskiego wychodzącego w Krakowie, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1909.

systemu. Prostytutki z urodzenia miał bowiem cechować wrodzony, nienaturalny dla normalnych kobiet popęd płciowy, agresja, okrucieństwo, obniżony poziom inteligencji, lenistwo, chciwość, „idiotyzm moralny”, a także brak uczuć macierzyńskich i skorelowana z nim niższa płodność lub zupełna niezdolność do poczęcia. Przypisanie prostytutkom tych ostatnich cech, potwierdzone majestatem nauki, zwalniało również z moralnej odpowiedzialności za los dzieci będących owocem nierządu, pozwalając przyjąć wygodne założenie, że nierządnicę nie zostają matkami. prostytutka była, zdaniem badaczy, reliktem wcześniejszej fazy ewolucji człowieka – niedorozwiniętą umysłowo, zdeformowaną fizycznie „istotą podludzką”. Dowodziła tego między innymi stwierdzona na drodze eksperymentalnej większa odporność na ból, jaką wykazywały prostytutki, którym podłączano elektrody do języka, nosa, piersi, brzucha i łona²⁹. Trudno orzec, jak autorzy doszli do tej tezy, bo „normalnych” kobiet eksperymentom nie poddano... „Urodzona prostytutka”, której – zauważmy – ze względu na jej psychiczną i moralną ułomność oraz odporność na ból właściwie nie dało się skrzywdzić, w istocie nie nadawała się do niczego innego niż do zamknięcia w kontrolowanych przez państwo zakładach, gdzie mogła dostąpić symbolicznego uwznioślenia na drodze przemiany w społecznie użyteczną „służebnicę ludzkości”.

Ulicznica Zapolskiej zadaje kłam tej antropologicznej konstrukcji, przywołując na scenie obraz prostytuowanego dziecka, rosnącego w warunkach bezwarunkowej kulturowej determinacji. Przeznaczeniem dziewczynki z nizin społecznych był los ulicznicy nie dlatego, że taka była jej natura, ale dlatego, że tego domagał się reżim seksualności i służący mu klasowy wyzysk. Kabaret – ta rzekoma przestrzeń pustej i błahej rozrywki – uporczywie stawiał ów obraz przed oczami swojej publiczności, drastycznie tematyzując kondycję kobiet w ówczesnym społeczeństwie. Lakoniczne, operujące skrótem i zagęszczeniem teksty nie powoływały do życia zindywidualizowanych postaci czy sytuacji i dlatego

29 Zob. Nickie Roberts, *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, przeł. Leszek Engelking, Wolumen, Alfa-Wero, Warszawa 1997.

tak skutecznie odsłaniały kulturowe mechanizmy. Opublikowaną w „Trubadurze...” kołysankę, którą matka nędzarka śpiewa zasypiającej ze wzdętym z głodu brzuchem dziewczynce, kończy szczególne pocieszenie:

Luli, córko ma jedyna,
Po co płacz i lęk
Będiesz żyła jak hrabina,
Póki kwitnie wdzięk
A gdy starość błysnie w oku,
Zginie krasa szych
Zemrzesz w szynku lub w rynsztoku,
Jak milion siostr twych³⁰.

By zdać sobie sprawę z krytycznej siły tych tekstów, należy pamiętać, że na kabaretowych scenach prezentowały je nie aktorki, ale „tinglówki”, straszące – jak pisał felietonista – przeżartym alkoholem i syfilisem głosem i nachalnie prezentujące swoje „wątpliwe wdzięki”. Można w nich widzieć „zdegenerowane trefnisie”, ale można także twierdzić, że były one radykalnymi performerkami, które w jednym akcie zarazem przedstawiały i bezpośrednio aktualizowały cielesne doświadczenie kobiecego podmiotu.

Kabaret wyciągnął na publiczną scenę tę część społecznych stosunków, która miała zostać wyłączona z symbolicznej reprezentacji, obnażając przy tym klasowy wymiar reżimu seksualności. Mówi o tym wprost wiele tekstów publikowanych w „Trubadurze Polskim”, wśród nich te, które ujawniają masowy proceder stręczycielstwa i handlu żywym towarem, na jaki narażone były w przestrzeni miasta pracujące kobiety, zwłaszcza świeżo tu przybyłe. Szokująca jest bezpośredniość kupletów, które pomiędzy standardowymi wyobrażeniami miłości – dodajmy: przeważającymi jednak wśród tekstów publikowanych w „Trubadurze...”, bo w kabarecie przede wszystkim mówiło się o miłości w sentymentalnej, ludowej czy farsowej poetyce – przynosiły i takie miejskie obrazki:

30 „Trubadur Polski” 1908 nr 1 [brak daty wydania].

Jakie warszawian dumne są miny,
Gdy podziwiają swe magazyny;
Takie z obuwiem lub z pończoszkami.
Czyż nie są piękne, powiedzcie sami?...
Z tyłu dla dziewcząt są mięsną jatką,
Ach, to w Warszawie bywa nierzadko³¹.

Na wierzchu szyld: „Obuwia skład”,
Lub pończoszniczy fach,
W środku odmienny nieco ład,
Nie buty i nie łań.
Jest igła też w robocie tam,
I praca także wre,
Lecz jaka, to się domyśl sam,
Bo ja to nie wiem, nie:
Tak, tak, proszę wierzyć mnie;
To nie legenda, nie;
Nie grozi zakochanym żaden dzisiaj smok
Lecz sutenerów wzrok³².

Inny refren kupletu informował zwięźle: „W sposób bardzo krótki / Heniutki i Ziutki / Zmienili w prostytutki” – wskazując konkretną łódzką kawiarnię u Millera jako miejsce, w którym szerzył się ów proceder.

WITRYNA Z KOBIETAMI

Kabaret pokazywał więc nowoczesne miasta jako nieustannie pracującą, pokątną fabrykę prostitutek, często posługując się oczywistą metaforą towaru i konsumpcji. To ciekawe, zważywszy, że sam jednocześnie stanowił skrajny przykład społecznych relacji opartych na konsumpcji utowarowionych ciał, w pierwszej kolejności – choć nie tylko – ciał kobiet. Programy wieczorów kabaretowych w ich najbardziej ekskluzywnym wydaniu z warszawskich drugorzędowych restauracji – Renaissance (wcześniej Wodewil, Nowy Świat 43), Aquarium

³¹ „Trubadur Polski”, 20 czerwca 1910.

³² „Trubadur Polski”, 25 maja 1909.







(wcześniej Belle Vue, Chmielna 9), Variété Gabler (wcześniej Apollo, Bielańska 5), Aleksandria (Mokotowska) czy Corso (Wierzbowa 7) – w znakomitej większości składały się z tanecznych lub wokalnych występów artystek, które przede wszystkim oferowały „spektakl kobiecości”. Programy te możemy poznać dzięki ukazującemu się latach 1910–1913 dwutygodnikowi „Organ”, który prezentował się jako pismo branżowe, walczące o interesy „proletariuszy sztuki”. Jak głosił artykuł otwierający pierwszy numer, miało to być „organ wszystkich artystów, którzy nie byli dotąd reprezentowani prawnie, często byli wyzyskiwani”³³. W istocie dwujęzyczne, polsko-rosyjskie pismo, którego redaktorem naczelnym był Ernesto Vitollo, reżyser Aquarium, miało raczej służyć wprowadzeniu kabaretu do sfery powszechnie akceptowanej kulturalnej rozrywki, także poprzez uregulowanie rynku i relacji prawnych między właścicielami lokali oferujących rozrywkę a zatrudnianymi na mocy krótkoterminowych kontraktów artystami i artystkami. Bardzo często dochodziło tu bowiem do sytuacji, kiedy właściciel odmawiał wypłaty zakontraktowanego honorarium albo zniknął, zostawiając jedynie długi. Pismo pełne jest opisów dramatycznych okoliczności, w jakich znajdowali się często artyści kabaretów, nie wyłączając śmierci z wyczerpania i głodu lub motywowanych nędzą samobójstw. Stąd jedną z głównych inicjatyw podjętych na łamach „Organu” była oddolna próba powołania Rosyjskiego Związku Artystów, którego zadaniem byłoby prowadzenie kasy zapomogowej utrzymywanej ze składek członkowskich. Związek miał także podjąć starania o przywrócenie zlikwidowanego po rewolucji 1905 prawa, które antreprenerowi, chcącemu zorganizować przedsiębiorstwo artystyczne, nakazywało wpłacić do kasy gubernialnej kaucję w wysokości kosztów piętnastodniowego eksploataowania programu na poczet ewentualnego zabezpieczenia należności artystów w razie niewywiązania się z umowy lub plajty. Ostatecznie związek tego nie udało się jednak powołać, mimo sporej determinacji niemałej grupy artystów. Warto odnotować, że w środowiskowych dyskusjach, jakie toczyły się na łamach pisma, udział brali wyłącznie

33 „Organ”, 1 stycznia 1910.

mężczyźni, choć eksploatacja w przytłaczającej większości dotyczyła występujących w tych przedsiębiorstwach kobiet. O ile więc na scenie słyszalny był głos kobiet i ich radykalne przesłanie, o tyle w obszarze dyskursu władzy, jakim były drukowane pismo i systemowa debata, jego znacząca nieobecność ujawniała emancypacyjne ograniczenia kabaretu.

Większość stron „Organu” wypełniały reklamy podróżujących po całej Europie artystów, zmuszonych do ciągłego poszukiwania miejsc, w których nieustannie spragnionej nowych wrażeń publiczności można byłoby ich występy zapowiadać jako nigdy wcześniej niewidzianą atrakcję. Analiza publikowanych tu reklam – przedstawiających najczęściej wizerunki artystek opatrzone charakterystycznymi sloganami typu: „Młodość, wdzięk, uroda. Nowa dla Rosji” – pozwala twierdzić, że w wymiarze „spektaklu kobiecości” kabaret przypominał witrynę domu handlowego, w której wystawiono dostępne modele stylizacji kobiecego ciała. A ściślej – był szczególnego rodzaju metasceną, na której spotykały się performerki korzystające z konwencji kobiecości, jakie wypracował XIX-wieczny teatr rozrywkowy, zarówno w różnych wcieleniach reżimu piękna – *glamour*, które tak precyzyjnie skatalogowała i zanalizowała ostatnio Agata Łuksza³⁴, jak i w ich subwersywnych, parodystycznych wersjach, nie wyłączając burleski i *drag show*, czyli „kobiecych imitatorów”. W ten sposób z powszechnego, ale niejawnego trybu odbioru, jakim w XIX-wiecznym teatrze był „nieusprawiedliwiony wartościami artystycznymi mechanizm pożądliwego spojrzenia” na aktorkę³⁵, kabaret czynił jawny kontrakt z widownią. Kabaretowe performerki nie tyle grały role, ile pokazywały się publiczności i zarazem pokazywały pokazywanie. Silnie uruchamiając autoreferencyjny wymiar sceny, zadawały kłam funkcjonującym w XIX-wiecznym dyskursie teatralnym przekonaniom o kobiecej niezdolności do *mimesis*³⁶, udowadniając, że naśladowanie za sprawą aktualizacji

34 Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko*, dz. cyt.

35 Zob. Dariusz Kosiński, *Przy piwie*, w: *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 371.

36 Zob. Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko*, dz. cyt., s. 181.

wybranej konwencji kobiecości – sentymentalnej, naiwnej, dystyngowanej, frywolnej, ludycznej, demonicznej – jest sednem maskarady kobiecości, tak na scenie, jak i poza nią.

Kolejne piętro tej performatywnej dekonstrukcji dyskursu naturalności powstawało w czasie występów artystów, których specjalnością była fizyczna transformacja, obrazująca zmianę tożsamości dokonywaną za sprawą stylizacji ciała, głosu i kostiumu, nazywanych metamorfistami, transformistami lub – w bardziej wyspecjalizowanej wersji – damskimi imitatorami. Występy te cieszyły się wśród kabaretowej publiczności wielką popularnością. „Organ” donosi, na przykład, o sukcesach wielokrotnie „prolongowanego” w Renaissance damskiego imitatora Matowa, którego popis mógł wypełnić cały kabaretowy wieczór – co uznać trzeba za wyjątkowe dla rozrywki opartej na formule montażu atrakcji – gdyż artysta zmieniał tożsamości i repertuar tak przekonująco, że zastępował z powodzeniem całą kobiecą obsadę³⁷. Publiczność mogła zatem zobaczyć wszystkie aktualizowane w kabarecie konwencje kobiecości uobecniane na scenie przez jedno ciało, o którym wiedziała, że anatomicznie jest ciałem mężczyzny. I ta wiedza stawała się zapewne źródłem przyjemności, którą szczególnie odczuwać musieli nowocześni widzowie. Wbrew eksperckim dyskursom dyscyplinującym, które zmierzały do uchwycenia prawdy płci i seksualności, jednoznacznie oddzielając normę od patologii, płeć objawiała się tu jako płynna kategoria, zakorzeniona nie w tym, co biologiczne i „naturalne”, ale w tym, co społeczne – wynikające z konwencji gry i konwencji spojrzenia, z parametrów spotkania, które uruchamia przepływ pożądania. Choć pośród reprodukowanych w „Organie” wizerunków kabaretowych artystów nie brakuje takich, w których rozpoznać można stylizowane na mężczyzn kobiety, ten rodzaj performansu wyraźnie zdominowany był przez męskich wykonawców. Figura damskiego imitatora nawiązywała do klasycznej teatralnej konwencji, która pozwalała, czy może raczej nakazywała mężczyznom odgrywać kobiece postacie i w ten sposób chroniła scenę przed anarchiczną kobiecą

37 „Organ”, 1 kwietnia 1910.

obecnością. XIX-wieczny teatr, odzwierciedlając ówczesny reżim seksualności, inaczej używał jednak cross-dressingowego kodu. Aktorki nierzadko grywały tu męskie role, co stwarzało sposobność ekspozycji kobiecego ciała, na jaką w żadnych okolicznościach nie pozwalał kobiecy strój³⁸. Ale sytuacja odwrotna była rzadkością, a już z całą pewnością nie można tu mówić o jakiejś ustabilizowanej konwencji. Na publicznej scenie mężczyźni nie występowali w kobiecych strojach i nie partnerowali swoim kolegom w miłosnych duetach, co interpretować można jako przejaw narastającej kulturowej represji męsko-męskiego pragnienia, którego reprezentacja została wykluczona z przestrzeni publicznej. W tym obszarze kabaret znów okazywał się przestrzenią subwersywną, tym bardziej, że tworzone tu performanse bywały, jak wnioskować można z zachowanej wizualnej dokumentacji, świadomymi krytycznymi wystąpieniami, których twórcy realizowali złożone strategie gry figurami płci w klasowym, rasowym i kolonialnym kontekście.

Warto przyrzeć się wizerunkom jednego z ciekawszych artystów tej specjalności, Aleksandra Galińskiego, który określał się jako „pierwszy rosyjski transformista i damski imitator, parodysta, tancerz-komik”, a także – co szczególnie podkreślają reklamy – „turysta-podróżnik”, czego świadectwem miały być zamieszczane na łamach „Organu” w formie oddzielnych artykułów relacje z podróży do krajów, w których artysta poszukiwał inspiracji. W swoim pierwszym opublikowanym w „Organie” wcieleniu Galiński występuje jako wiktoriańska dama, stając się doskonałym upostaciowaniem klasowej dystynkcji, na którą składa się komponent niemożliwego do podrobienia arystokratycznego gustu i „naturalnych” cech ciała kobiety z wyższej sfery³⁹. Ciała ostentacyjnej

38 Zob. Dariusz Kosiński, *Jakiz to chłopiec piękny i młody?*, w: *Ciało, płeć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008.

39 Wyczerpującą analizę kulturowo-społecznych funkcji stylizacji kobiecego ciała w epoce wiktoriańskiej proponuje Agnieszka Gromkowska-Melosik w książce *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Impuls, Kraków 2013. Autorka podkreśla za Pierre'em Bourdieu, że to właśnie ciało stanowiło najbardziej niekwestionowaną „materializację smaku klasowego” i pokazuje, jak

Всё ново, неподражаемо!

Первый русский трансформатор и дамский имитатор-пародист. Единственный в своем жанре, не имеющих конкурентов.



Wszystko nowe nie nadjadawane!

Pierwszy rosyjski transformista i damski imitator parodysta. Jedyny w swym rodzaju i nieposiadający konkurentów.

АЛЕКСАНДРЪ

ГАЛИНСКИЙ

АЛЕКСАНДЕР

GALIŃSKI

Турysta-подрозник по Европам,

который со своимъ специальнымъ костюмомъ побывалъ въ Берлине, Парижѣ, Лондонѣ, Антверпенѣ. Недавно вернулся изъ Америки гдѣ игралъ въ Нью-Йоркѣ, театръ „Троаде-ро“.

А. Галинскій исполняетъ имитацию женскихъ головъ и народныхъ танцевъ различныхъ национальностей мира (transformation). Имѣетъ массу лестныхъ отзывовъ и рецензій. Въ намѣрѣ исполнить при роскошной обстановкѣ съ электрическими эффектами.

Сентябрь: ВЛАДИВОСТОКЪ, театр „ЗОЛОТЫЙ РОГЪ“.

Октябрь, Ноябрь и Декабрь: турне по Японіи и Китаю.

Свободенъ для Россіи съ 1-го Мая 1911 г.

Постоянный адресъ: Варшава, редакція „Органъ“.



Турysta-подрозник по Европам,

который со своимъ специальнымъ костюмомъ побывалъ въ Берлине, Парижѣ, Лондонѣ, Антверпенѣ. Недавно вернулся изъ Америки гдѣ игралъ въ Нью-Йоркѣ, театръ „Троаде-ро“.

А. Галинскій исполняетъ имитацию женскихъ головъ и народныхъ танцевъ различныхъ национальностей мира (transformation). Имѣетъ массу лестныхъ отзывовъ и рецензій. Въ намѣрѣ исполнить при роскошной обстановкѣ съ электрическими эффектами.

Времена: ВЛАДИВОСТОКЪ, театр „ЗОЛОТЫЙ РОГЪ“.

Позднѣе, Ноябрь и Декабрь: турне по Японіи и Китаю.

Вольно на Россію с 1-го Мая 1911 г.

Постоянный адресъ: Варшава, редакція „Органъ“.

АЛЕКСАНДЕР

GALIŃSKI

Турysta-подрозник по Европам,

который со своимъ специальнымъ костюмомъ побывалъ въ Берлине, Парижѣ, Лондонѣ, Антверпенѣ. Недавно вернулся изъ Америки гдѣ игралъ въ Нью-Йоркѣ, театръ „Троаде-ро“.

А. Галинскій исполняетъ имитацию женскихъ головъ и народныхъ танцевъ различныхъ национальностей мира (transformation). Имѣетъ массу лестныхъ отзывовъ и рецензій. Въ намѣрѣ исполнить при роскошной обстановкѣ съ электрическими эффектами.

Времена: ВЛАДИВОСТОКЪ, театр „ЗОЛОТЫЙ РОГЪ“.

Позднѣе, Ноябрь и Декабрь: турне по Японіи и Китаю.

Вольно на Россію с 1-го Мая 1911 г.

Постоянный адресъ: Варшава, редакція „Органъ“.

Tekst ilustrowany materiałami z dwutygodnika „Organ” z lat 1910–1913.

ЯПОНИЯ-ТОКИО.

НОВОСТЬ! * * * * * ДЛЯ РОССИИ. * * * * * НОВОСТЬ!
НАСТОЯЩІЕ ЯПОНСКІЕ ТАНЦЫ, ПѢНІЕ НА ЯПОНСКОМЪ ЯЗЫКѢ, ПОДЪ АККОМПА-
НИМЕНТЪ „ЯПОНСКОЙ ШАМИСЕНИ“.

Александръ Галинскій

трансформаторъ и первый японскій дамскій имитаторъ настоящихъ японскихъ ГЕЙШЪ. Туристъ-путешественникъ по Европѣ и Азій.

ВЪ НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ГАСТРОЛИРУЕТЪ ПО ЯПОНИИ. Имѣетъ массу лестныхъ отзывовъ и рецензій отъ главныхъ гор. Японіи, какъ-то: японской столицы Токио и др. Какъ слышно изъ газетъ, за короткое время пребывания въ Японіи, успѣвъ изучить японскіе танцы и пѣніе, исполняетъ ихъ на японскихъ сценахъ съ большимъ успѣхомъ. Пробудетъ въ Японіи еще нѣсколько мѣсяцевъ, дабы нѣмѣло усовершенствоваться въ танцахъ и пѣніи и изучить манеры и характеръ японскихъ гейшъ, а затѣмъ посетить главные гор. Китая и Индіи! Свободенъ для Россіи съ мая 1912 года. Подробныя условія для анга-
жментовъ въ редакціи журнала „Органъ“.



ТОКИО-ЈАРОНІА.

НОВОСЦІ! * * * * * ДЛЯ РОСІИ. * * * * * НОВОСЦІ!
РАВДЗИВЕ ЈАРОНСКІЕ ТАНЦЕ І ШПІЕВУ В ЈАРОНСКІМ ЈЕЗЫКУ З АКОМПА-
МЕНТЕМ ЈАРОНСКІЕЈ „ШАМИСЕИ“.

Aleksander Galiński

transformista i pierwszy japoński damski imitator gejsz japońskich.
Turysta-podróżnik po Europie i Azji.

OBECNIE NA GOŚCINNYCH WYSTĘPACH W JAPONII. Posiada wiele pochlebnych
wzmianek i recenzji główniejszych miast Japonji, jak Tokio i inne, z których widać, że pod-
czas swego krótkiego pobytu w Japonji artysta, nauczysz się japońskich śpiewów i tańców,
produkuje takowe z wielkiem powodzeniem na scenach japońskich przez kilka miesięcy, aby
się wydoskonalić w śpiewie i tańcach oraz przestudować zwyczaje i charakter gejsz japoń-
skich. Następnie zaś odwiedzi główne miasta Chin i Indji. Wolny na Rosję w maju
1912 roku. Szczegóły w redakcji „ORGAN“.

Честь, оказанная Г-ну ГАЛИНСКОМУ.

ПЕРЕВОДЪ ЗАМѢТКИ ВЪ ГАЗЕТѢ
„МАЙЦО-СИМПО“, ОТЪ 19 МАЯ 1912.

„ЮБИЛЕЙНОЕ ЗДАНІЕ ДЕНКІКАНЪ“.

Русскій артистъ г. Галинскій, въ виду большого успѣха продол-
жилъ свой ангажементъ до 20-го числа слѣдующаго мѣсяца. Что касается
содержанія оперетты „Этуали“, исполняемой имъ на этотъ разъ, то оно за-
ключается въ упрекахъ и насмѣшкахъ надъ женскимъ тщеславіемъ. Недав-
но пьеса эта была исполнена въ Кіото въ присутствіи Его Высочества Принца Ну-
ни, и такъ какъ она является самымъ эффектнымъ номеромъ г. Галинскаго, имѣв-
шаго честь получить отъ Его Высочества похвалу въ письмѣ, то пьеса эта
все время пользуется огромнымъ успѣхомъ и въ особенности вызываетъ ап-
лодисменты иностранцевъ.



Вѣрность перевода вышеприведенной замѣтки, помѣщенной въ газетѢ „Іоко-
хама Майцѡ-Симпо“, отъ 19 мая 1912 г., симъ удостоверяю съ приложеніемъ казенной
печати. По реестру № 1355. Въ доходъ казны взыскано три рубля.

Іокохама, 14 мая 1912 г.

И. д. консула: А. Вильмъ.

ЯПОНИЯ-ТОКИО.

НОВОСТЬ! * * * * * ДЛѢ РОССІИ. * * * * * НОВОСТЬ!
НАСТОЯЩІЕ ЯПОНСКІЕ ТАНЦЫ, ПѢНІЕ НА ЯПОНСКОМЪ ЯЗЫКѢ, ПОДЪ АККОМПА-
НИМЕНТЪ „ЯПОНСКОЙ ШАМИСЕНИ“.

Александръ Галинскій

трансформаторъ и первый японскій дамскій имитаторъ настоящихъ японскихъ ГЕЙШЪ. Туристъ-путешественникъ по Европѣ и Азій.

ВЪ НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ГАСТРОЛИРУЕТЪ ПО ЯПОНИИ. Имѣетъ массу лестныхъ отзывовъ и рецензій отъ главныхъ гор. Японіи, какъ-то: японской столицы Токио и др. Какъ слышно изъ газетъ, за короткое время пребывания въ Японіи, успѣлъ изучить японскіе танцы и пѣніе, исполнить ихъ на японскихъ сценахъ съ большимъ успѣхомъ. Пробыдетъ въ Японіи еще нѣсколько мѣсяцевъ, дабы вполнѣ усовершенствоваться въ танцахъ и пѣніи и изучить манеры и характеръ японскихъ гейшъ. * * * * * Подробныя условія для анга-
жементовъ въ редакціи журнала „Органъ“. * * * * *



А. Галинскій въ роли „Японской Дзіеро“ „А. Галинскій в роли „Японской Дзіеро“.

JAPONIA-TOKIO.

НОВОСТЬ! * * * * * ДЛѢ РОССІИ. * * * * * НОВОСТЬ!
ПРАВДИВЕ ЯПОНСКІЕ ТАНЦЫ И СПѢВЫ ВЪ ЯПОНСКОМЪ ЯЗЫКѢ СЪ АККОМПА-
НИМЕНТОМЪ ЯПОНСКОЙ „ШАМИСЕНИ“.

Александръ Галинскій

трансформиста и первый японскій дамскій имитаторъ гейшъ японскихъ. Туристъ-путешественникъ по Европѣ и Азій.

ОБЕЩАЕТЪ НА ГОСТИННЫХЪ ВЫСТѢПАХЪ ВЪ ЯПОНИИ. Посіада много похлебныхъ отзывовъ и рецензій главнѣйшихъ мѣстъ Японіи, какъ Токио и др., изъ которыхъ видно, что въ короткое время пребывания въ Японіи, успѣлъ изучить японскіе танцы и пѣніе, исполнить ихъ на японскихъ сценахъ съ большимъ успѣхомъ. Пробыдетъ въ Японіи еще нѣсколько мѣсяцевъ, дабы вполнѣ усовершенствоваться въ танцахъ и пѣніи и изучить манеры и характеръ японскихъ гейшъ. * * * * * Подробныя условія для анга-
жементовъ въ редакціи журнала „Органъ“. * * * * *

ekonomicznej nieprzydatności, która manifestuje się szczególnymi proporcjami długiej szyi, szczupłych ramion i wąskiej talii, świadczącymi o rzekomej przyrodzonej niezdolności do fizycznej pracy. Cechy te, w połączeniu z bezwarunkowym dążeniem do piękna i gotowością do nieustannej autoprezentacji w teatrze społeczeństwa, czyniły z kobiet z wyższej sfery symboliczne reprezentantki statusu mężczyzn, którym kulturowo i prawnie podlegały. To one, w większym stopniu niż mężczyźni, kreowały klasową reprezentację, także poprzez widzialne oznaki rozbuchanej konsumpcji i „ideologicznego próżniactwa”, nadając jej zarazem pozór naturalnego ładu świata. Poza, suknia, stylizacja i sceneria, w jakiej Galiński kazał się sfotografować, czytelnym tematem jego wystąpienia czynią właśnie tę klasowo-genderową konstrukcję, która od ciała damy domagała się „naturalnego” potwierdzenia zarówno panowania mężczyzn nad kobietami, jak i klasy dominującej nad masami pracującymi⁴⁰. Im subtelniej Galiński przedstawiał na scenie cielesny performans wiktoriańskiej damy, tym silniejszy musiał być parodystyczny efekt, jaki uzyskiwał, i tym bardziej czytelne obnażenie kreacyjnych i imitacyjnych cech zarówno kobiecości, jak i szlacheckości. Ale wydaje się, że artysta zbudował jeszcze jedno piętro społecznej krytyki, umieszczając w dłoni przedstawianej postaci niepokojący rekwizyt. Kobieta nie trzyma w ręce wachlarza czy książki, ale zwój papieru, coś, co sprawia wrażenie aktu prawnego czy rękopisu. Rekwizyt ten jest szczególnie wyeksponowany, ale zarazem wobec wykreowanego wizerunku nieadekwatny. Tworzy w perfekcyjnym przedstawieniu nieoczywiste pęknięcie, kierując uwagę widza w stronę męskiego świata realnej władzy, który dla kobiety, bez względu na to, jak wysoka jest jej pozycja społeczna, pozostawał nieosiągalny. Niezależnie od tego, czy takie znaczenie istotnie zostało przez

za pomocą narzuconego kobietom cielesnego reżimu naturalizacji podlegały społeczne dystynkcje i hierarchie, wyrażające imperialne interesy patriarchy. Zob. Pierre Bourdieu, *The Economy of Practices*, w: *Identity and Difference*, red. K. Woodward, Londyn – Thousand Oaks – New Delhi 1997, s. 10; cyt. za. Agnieszka Gromkowska-Melosik, *Kobieta epoki wiktoriańskiej*, dz. cyt., s. 87. Interpretując wizerunek Galińskiego, korzystam z ustaleń autorki.

⁴⁰ Tamże.

artystę zaprojektowane i czy było ono czytelne dla widzów, performans Galińskiego, wykonany wobec publiczności, która miała pełną wiedzę o prawdziwej płci i statusie społecznym wykonawcy, umieszczony dodatkowo w ciągu numerów z tresowanymi zwierzętami, akrobatami i slapstikowymi komikami, musiał mieć niezwykłą wywrotową siłę.

Równie ciekawie Galiński grał z figurą Orientu, jawnie przenosząc uwagę z upostaciowanej przez egzotyczną kobietę tajemnicy Wschodu na męsko-męskie relacje homospołecznego pragnienia i fantazji władzy. Zanim przedstawił na scenie swoją odsłonę gejszy, pokazał się najpierw jako mężczyzna-podróżnik, symboliczny kolonizator Wschodu. Sfotografowany na ulicy Tokio, ubrany w europejski garnitur, wyposażony w kapelusz i laskę, artysta siedzi w rikszy, którą ciągnie lokalny riksarz w prostym, krótkim koginie i spodniach odsłaniających łydki. Poza, ubiór, usytuowanie i funkcja, w jakiej znajdują się mężczyźni, nie pozostawiają wątpliwości co do hierarchii i struktury władzy. Wizerunek ten musiał wywoływać intensywne afekty, bo przecież biały mężczyzna, określany tu jako „rosyjski artysta”, demonstruje na nim swoją wyższość wobec mężczyzny żółtej rasy, będącego zarazem przedstawicielem narodu, który niedawno odniósł nad Imperium Rosyjskim spektakularne zwycięstwo. Wojna rosyjsko-japońska, która powstrzymała rosyjską ekspansję w Azji Wschodniej, była upokarzającą porażką carskiej armii, wielokrotnie większej niż siły japońskie, ale zdemoralizowanej i skorumpowanej. Wizerunek mógł zatem przynosić kompensację poniżenia, jakie odczuwali w relacji z Japończykami Rosjanie, ale zarazem był on przecież przeznaczony także dla oczu Polaków. Ci mogli czerpać inne satysfakcje, dostrzegając w nim raczej parodię skompromitowanej rosyjskiej mocarstwowości odgrywanej przez kabaretowego komika, który specjalizował się w imitacji kobiet. Niezależnie od tych politycznych kontekstów, Galiński wprowadzał w przygotowywane przez siebie przedstawienie Wschodu element, którego – jak pisze Linda Nochlin – nieodmiennie brakowało w orientalistycznych obrazach, choć to właśnie on decydował o tym, co pokazywano pod nazwą Orientu. „Biały mężczyzna, człowiek Zachodu, jest jednak zawsze pośrednio obecny – pisze Nochlin

– [...] to jego spojrzenie jest bowiem spojrzeniem kontrolującym, powołującym do życia orientalny świat”⁴¹.

Galiński odsłonił tę pośrednią obecność. Pokazał się jako mężczyzna, który zwraca się do mężczyzn, oferując im fantazję na temat orientalnej kobiety i ujawnił zarazem, że fantazja ta niewiele ma wspólnego z kobietami, a bardzo wiele z pożądaniem, jakie mężczyźni odczuwają wobec innych mężczyzn, oraz z relacjami władzy. Na kolejnym zdjęciu miejsce w rikszy zajęła gejsza z wszystkimi właściwymi jej atrybutami, zachowując jednak poprzednią pozę pasażera. Homospołeczne pragnienie potrzebuje kobiecego pośrednika, za pomocą którego mężczyźni, którzy są dla siebie podmiotami społecznej wymiany, ale nie mogą być podmiotami wymiany miłosnej, będą mogli zwrócić ku sobie wzajemnie swoje pożądanie⁴². Pośrednikiem staje się w tym przypadku jedynie wizerunek wytworzony dzięki kostiumowi i stylizacji ciała. Wszystko pozostaje w gronie mężczyzn i pod ich kontrolą – ich nienormatywne pożądanie, kolonizatorskie rozkosze i wizerunki kobiet pracujące na ich społeczną pozycję. Ale i tym razem coś zakłóca prostą interpretację praktyki damskiego imitatora, bo przedstawiona sekwencja obrazów działa przecież w obie strony: skoro egzotyczną, orientalną kobiecość można tak skutecznie odegrać, to równie dobrze odegrać można także białą, dominującą męskość.

Publikowane w „Organie” kolejne wizerunki i zapewnienia o doskonałym opanowaniu japońskiej sztuki śpiewu i tańca przeplatają się z reportażami z Japonii, relacjami z walk zapaśników sumo, świąt religijnych, o których pisze Galiński-podróżnik, prawdziwy eksplorator i zdobywca Wschodu. W numerze z 16 czerwca 1912 roku pismo donosi o niebywałym triumfie artysty, gdy „miał szczęście występować w Jokohamie w obecności Jego Cesarskiej

41 Linda Nochlin, *Orient wyobrażony*, przeł. Magda Szcześniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

42 Zob. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male-Homosexual Desire*, Nowy Jork 1992. Fragmenty pracy ukazały się po polsku w wyborze i przekładzie Adama Ostolskiego w „Krytyce Politycznej” 2005 nr 9–10, s. 176–186.

Wysokości, Księcia Kuni, który raczył wyrazić swe zadowolenie na własnoręcznie podpisanym Dyplomie uznania, wręczonym panu Galińskiemu przez pułkownika Susiana, pozostającego na służbie przy Jego Cesarskiej Wysokości”. Galiński przedstawia zatem warszawskiej publiczności rodzaj certyfikatu autentyczności na przedstawienie, w którym jako biały zdobywca imituje wschodnie kobiety, lub może raczej wschodnich aktorów, którzy w japońskim teatrze odgrywają kobiece postacie! I wszystko znów odbywa się wyłącznie między mężczyznami, o których trudno jednoznacznie powiedzieć, kto zajmuje tu pozycję dominującą, a kto jest kolonizowany. Jedno nie ulega wątpliwości: damski imitator tak kreuje i utrwała swoje wizerunki, by zamazać granice między kategoriami autentyczności, odegrania i kopii, pokazując zarazem relacyjność i arbitralność całej sieci kulturowych stosunków i społecznych pozycji – genderowych, klasowych i rasowych.

CIAŁA UTOWAROWIONE I IMIĘ WŁASNE

To, że kabaret był jedyną sceną w przestrzeni publicznej, na której w pełni pokazano skalę biowładzy, jaką XIX-wieczne urządzenie seksualności rozciągało nad kobietami, zwłaszcza tymi z klasy pracującej, nie przeszkadzało mu zarazem być – jak rzecz ujął monografista warszawskiej prostytucji Wacław Zaleski – seksualnym przedsiębiorstwem „zorganizowanym na wzór lupanaru”⁴³. To za sprawą organizacyjnych talentów francuskiej szansonistki Leonii Regnault, która przekształciła teatr ogródkowy Eldorado w pierwszy kabaret, do powszechnego obiegu wszedł rodzaj kontraktu, który otwarcie łączył działalność sceniczną artystek z prostytucją, zobowiązując je do zejścia po swoim występie na salę i codziennej zabawy z klientami, aż do zamknięcia lokalu, nie wyłączając obecności w tzw. oddzielnych gabinetach, w które wyposażone były lokale nawet niższej klasy. Z obsceniczną

43 Wacław Zaleski, *Z dziejów prostytucji warszawskiej*, Drukarnia Policyjna, Warszawa 1923, s. 139.

otwartością kabaret wystawiał także ten aspekt swojego funkcjonowania, tematyzując kondycję kabaretowej artystki.

Adoratorów mam tu bez liku,
Przedemną młokos, starzec się gniew,
Kiedy usiądę przy swoim stoliku,
Gospodarz ku mnie w podrygach mknie.
Wesołe rzeczy brzmią na estradzie,
Bo do wesela każdy ma gust
Lecz gdy przede mną gość ruble kładzie
Pytanie mi się ciśnie do ust:
Dziś, ja z kabaretu jestem dama
Lecz gdy mnie wiek wypłoszy stąd
Gdzie starość swą skończy? Nie wiem sama
W którym przytułku dla mnie jest kąt⁴⁴.

W pewnym stopniu to właśnie skrajna alienacja i utowarowienie oferowanych widzom aktorskich ciał – nie tylko kobiecych – stanowiły właściwy temat kabaretowego widowiska. Program – zmontowany z kilkunastu lub kilkudziesięciu numerów, z których każdy stanowił doprowadzony do perfekcji, a często też granic fizycznej wytrzymałości, popis sprawności, będący mechanicznym odtworzeniem scenicznej rutyny – stanowił przesuwającą się przed oczami widzów panoramę atrakcji, zatrzymującą całą uwagę na powierzchni i konkretnej chwili prezentacji. Kabaret celebrował swoją radykalną czasowość, wyrzekając się jakiegokolwiek historycznej trwałości. Widowisko unikało także wszelkiej głębi, nigdy nie odsyłało poza siebie, a ciała performerów nie kryły się pod przesłoną reprezentacji. Choć sednem poszczególnych numerów często był skuteczny efekt iluzji – jak taniec jednej solistki z systemem luster na scenie, który sprawiał wrażenie występu całego zespołu – to przyjemność widzów wynikała ze świadomości, że efekt został osiągnięty, a ciało performerów sprzężone z wybranym urządzeniem technoestetyki iluzji dowiodło swojej skuteczności. Kabaret eksponował zatem proces własnej produkcji i społeczny kontekst wytworzenia, łącznie ze statusem i klasową tożsamością

44 „Trubadur Polski”, 1 czerwca 1913.

wykonawców. Zajmując pod wieloma względami pozycję przeciwną wobec teatru kulturalnego miasta, który służył produkcji klasowych dystynkcji, ale w którym za przesłoną reprezentacji znikwały materialne ciała użyte do jej wytworzenia, kabaret wyzywająco przyznawał, że pochodzi ze świata bezwartościowych towarów. Towarów – dodajmy – którymi są nieustannie zastępujące się na scenie w szalonym ciągu mechanicznej autoprezentacji ciała wykonawców. Ich jednostkowa manifestacja indywidualnego istnienia, która ujawnia się w skrajnym wysiłku ciała, by raz jeszcze doskonale powtórzyć przygotowany numer, okazuje się rewersem towarowej zasady całkowitej wymienności i alienacji.

Stając się w ten sposób idealnym wcieleniem, a zarazem wystawieniem mechanizmów fetyszyzmu towarowego, kabaret pozwalał nowoczesnej kulturze rozpoznać własne oblicze. I czynił to poza wszelkimi dydaktycznymi gestami sztuki i wbrew kompensacyjnym potrzebom modernistycznego podmiotu, poszukującego ukojenia w doświadczaniu wyrafinowanego piękna. To w kabarecie, a nie w podporządkowanych zasadzie iluzji i głębi dziełach teatru wielkiej inscenizacji, wczesna nowoczesność mogła zyskać samoświadomość.

Takie myślenie o kulturze popularnej początku XX wieku odсылa do dyskusji, jaka toczyła się w ramach szkoły frankfurckiej⁴⁵. Przywołując spór, który przez całe lata 30. rozwijał się między Benjaminem a Adornem, Michał Pospiszyl przekonywał, że „stawka” myślenia o kulturze w obu przypadkach była taka sama: „przecięcie fundamentalnej dla nowoczesnego rozumu instrumentalnego zasady poświęcania pojedynczości w imię historycznego postępu”⁴⁶. Tyle, że dowodem na pojedyncze istnienie dla Adorna było „cielesne doświadczenie bólu”; to na nim miałyby zatrzymywać się wszelka absolutyzująca dialektyka pozytywna i od niego powinna wychodzić każda rozumiana właściwie dialektyka

45 W polskim piśmiennictwie najpełniej dyskusję tę przedstawił i zanalizował Tomasz Majewski w książce *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011.

46 Michał Pospiszyl, *Odkręcić stan wyjątkowy*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2015 nr 9.

negatywna”⁴⁷. Jedynym zaś językiem, zdolnym – zdaniem filozofa – uruchomić ten proces, był język „bezinteresownego dzieła sztuki”, bo ono w imieniu tych, którym odmówiono głosu, może dać wyraz cierpieniu. To właśnie w takim dziele miałyby „dochodzić do utrzymania napięcia między absolutną krytyką i niedającą się zaktualizować utopijną obietnicą innego świata”⁴⁸. Inaczej – jak dowodzi Pospiszyl – rzecz pojmował Benjamin, bez paternalistycznej wyższości przyglądając się potencjałowi kultury masowej. To w niej zatrzymanie dialektyki pozytywnej „mogło się jednocześnie stawać momentem uwalniania oddolnych sił, zblokowanych przetoczonym po nich wcześniej walcem postępu”⁴⁹. W jego projekcie szło raczej o to – przekonuje Pospiszyl – „by pozwolić temu, co pojedyncze, przemówić we własnym imieniu, niż konstruować pod wieloma względami bardzo wątpliwy inkubator imienia, jakim miało być dzieło sztuki”⁵⁰. W tej optyce patrzeć trzeba, moim zdaniem, na scenę kabaretu, bo to na niej pozbawione głosu, cierpiące ciała mówiły we własnym imieniu, dając zarazem świadectwo niepowstrzymanej skuteczności walca postępu, który na oczach widzów zmieniał je w towarową miazgę.

Wbrew – mówiąc delikatnie – głębokiej nieufności, jaką Adorno żywił wobec kultury masowej, twierdząc, że to właśnie scena kabaretowa z niezwykłą siłą indukowała owo napięcie między „absolutną krytyką i niedającą się zaktualizować utopijną obietnicą innego świata”, którego filozof oczekiwał od bezinteresownego dzieła sztuki. Pierwsza część tej konstrukcji urzeczywistniała się zarówno w znaczącej strukturalnej homologii wobec rzeczywistości społecznej i mechanizmu towarowego fetyszyzmu, jak i w bezpośrednim wymiarze dyskursywnym, czego przykłady starałam się tu pokazać. W tym sensie kabaret niewątpliwie domagał się, a przynajmniej tworzył przestrzeń na progresywną formę recepcji uruchamianej w odpowiedzi na standardowe produkty kultury masowej, a w ten sposób otwierał możliwość

47 Tamże.

48 Tamże.

49 Tamże.

50 Tamże.

„przefunkcjonowania systemu”⁵¹. Gdzie jednak lokowałyby się utopijny wymiar tej praktyki? I o jaką utopię miałoby tu chodzić?

Oskarżany o pornografię kabaret w istocie był egalitarną, jawnie obsceniczną i ostentacyjnie wulgarną kpiną z XIX-wiecznego urządzenia seksualności i wytwarzającego go dyskursu wiedzy/władzy (co – jak pokazywałam – nie przeszkadzało mu czerpać zysków z pewnych jego aspektów). Numery „Trubadura Polskiego” w zdecydowanej większości wypełniają teksty wprost sławiące seksualną przyjemność jako dostępne wszystkim źródło życiowej satysfakcji i rewolucyjnej siły. W każdej możliwej konwencji – sentymentalnej, ludowej, farsowej – kabaret propagował miłość cielesną, ze szczególną intensywnością afirmując seksualność kobietę. Niezwykle często powraca tu sugestia wybujałego kobiecego libido, wielkiej i niezależnej siły, uprzedzającej i prowokującej męskie pragnienie. Nie tylko zresztą w ramach heteroseksualnej matrycy, bo znajdziemy tu wiele sugestii, które należy czytać jako manifestację i afirmację miłości lesbijskiej. I choć nie zawsze, to jednak zadziwiająco często obraz ten nie wzbudza mizoginistycznych konotacji. Przeciwnie, kabaret zdaje się we właściwy dla siebie sposób wspierać głosy, jakie formułowały w tym czasie radykalne feministki. Kiedy młoda Nałkowska w zakończeniu swojego słynnego wystąpienia na pierwszym legalnym Zjeździe Kobiet w 1907 roku deklarowała: „Chcemy całego życia”, szło jej właśnie o prawo tak zwanych „przyzwoitych kobiet” do swobody dysponowania swoim ciałem i do seksualnej przyjemności. Słusznie dowodziła, że tylko zwrócenie kobietom tej części odebranego im człowieczeństwa mogłoby doprowadzić do obalenia dialektycznej dychotomii „prostytutki” i „kobiety uczciwej”⁵².

Teksty kabaretu – i nie wątpię, że także towarzyszące im działania performerów i performerek – intensywnie pracowały nad przekroczeniem tych systemowych uwarunkowań. Także dosłownie, na przykład szerząc wiedzę z zakresu higieny i edukacji seksualnej. Oto jeden z damskich kupletów, zatytułowany niewinnie *Gumowe palto*, sławi zalety tego nowoczesnego stroju,

chętnie używanego przez młodą bohaterkę. Każda kolejna zwrotka pozostawiała coraz mniej wątpliwości, kto właściwie i na którą część ciała powinien to gumowe palto jak najczęściej zakładać. W finale dziewczyna zwracała się wprost od panów:

Dziś mam już doświadczenie
We flircie i miłości,
Poznałam ja tajniki słodkich łask,
Więc radzę wam, panowie.
Otwarcie i bez złości,
Kto chce z kobietą poznać raj brask,
Niech o tem nie zapomni,
To nie zaszkodzi wszak.
I niech się zaopatrzy,
Bo to potrzebne tak –
W gumowe palto nieprzemakalne
Od złego ono chroni Cię
Ach takie palto – to idealne,
Kto nie ma, temu bardzo źle⁵³.

Inny kuplet, także z 1911, z radością reklamował tak zwany preparat 606 zawierający salwarsan, pierwszy syntetyczny środek bakteriobójczy, który charakteryzował się częściową skutecznością w leczeniu syfilisu, przemawiając ustami jego wynalazcy, prof. Erlicha:

Dobroczynca jam ludzkości,
Wszystkich tych, co trzęsie febra.
Gdy z miłości bolą kości,
Już żywego nie trza srebra.
Niechaj żyje „Salvarsana”,
Kochaj każdą, czule pieść,
Czy dla chłopca, czy dla pana,
Starczy kropla 606.

Pamiętając zakończone porażką wysiłki, jakie na rzecz świadomego macierzyństwa i edukacji seksualnej czynili w dwudziestoleciu

51 Tomasz Majewski, *Dialektyczne feerie...*, dz. cyt., s. 187.

52 Zob. Zofia Nałkowska, *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, „Krytyka” 1907, z. XI.

53 „Trubadur Polski”, 1 marca 1911.

międzywojennym Boy i Krzywicka, trudno nie docenić emancypacyjnej roli tych kabaretowych tekstów.

Objawiający się na tej scenie projekt rewolucji seksualnej był niewątpliwie utopijnym biegunem kabaretowej praktyki performatywnej – pracą na rzecz niedającej się zrealizować, ale niezbędnej społecznej utopii, której zaniechanie lub jawne przeciwdziałanie łączy – jak przekonuje Klaus Theweleit – ruch komunistyczny i wzrastający w Europie faszyzm. Cechą charakterystyczną tego ostatniego był skrajny mizoginizm, który kazał faszystowskiemu przywódcom przykładać „większą wagę do walki płci niż do walki klas”, traktowanej przez faszyzm jako „rzecz marginalną i łatwą do przezwyciężenia w «narodowej wspólnotce»”⁵⁴. Nie tak jawny, ale być może równie głęboki, jak sugeruje autor *Męskich fantazji*, mizoginizm przywódców ruchu robotniczego kazał im, jako jedyną odpowiedź na zrównanie w burżuazyjnym społeczeństwie statusu robotnicy i prostytutki, propagować: „stabilne proletariackie małżeństwo”, które „umożliwi każdemu dorosłemu mężczyźnie założenie rodziny” – i w ten sposób zlikwiduje prostytucję. W takim ujęciu kobieta podlega całkowitej instrumentalizacji. „Cały ten «kompleks dziwki» porusza czułą strunę w patriarchalnie usposobionym mężczyźnie, także lewicowym – kpi Theweleit – w grę wchodzi nietykalność i czystość świętego organu oraz jego latorośli w postaci stojącego równie wysoko mózgu. Proletariusz umyka przed zagrożeniami związanymi z kobiecą seksualnością (kastracją i syfilisem), dekretując, że w walce klas uczestniczą wprawdzie mężczyźni i kobiety, ale tylko jako istoty nieposiadające żadnej innej płci poza jedną – płcią robotników najemnych”⁵⁵.

Paradoksalnie, właśnie kabaretowa scena – przy wszystkich jej skrajnych ambiwalencjach – stwarzała utopijną potencjalność przekroczenia tego ponadklasowego sojuszu reakcyjnych i rewolucyjnych mężczyzn⁵⁶ przeciw kobietom – przekroczenia w imię życia pod znakiem kobiecej zasady przyjemności. Nieantagonistyczna sprzeczność, jaka zachodzi między mężczyzną a kobietą,

nie może zostać zniesiona – jak przekonuje autor *Męskich fantazji* – na zasadzie walki klas. Na drodze do tej utopii „potrzebna byłaby raczej chęć aranżowania sytuacji, w których możliwe stają się ludzkie orgazmy. Nie w każdej wspólnej pracy musi z konieczności kryć się ucisk”⁵⁷ – pisze Theweleit, nieodrodne dziecko rewolucji Maja ’68.

Czy jednak między tym, co Theweleit nazywa kobiecą zasadą przyjemności, a opisanymi wcześniej formalnymi cechami kabaretu faktycznie istnieje jakaś strukturalna homologia? Kabaret zdawał się łączyć cechy przeciwstawne, zdradzając namiętne zamiłowanie do płynności, niestabilności i metamorfozy z jednej strony, a do mechaniczności z drugiej. Rutyna i powtarzalność skrajnego wysiłku zmechanizowanych ciał performerów, o której już wspominałam, zdają się przeczyć wszystkiemu, co wiąże się z przyjemnością. Kabaret jako fabryka śmiechu produkowanego przez działające z mechaniczną precyzją, rozpędzone do najwyższych obrotów ciała performerów czerpał z pewnością z tego wymiaru komizmu, który objawia radykalną materialność ludzkiej kondycji i swoim tematem czyni niezniszczalność ciała, zdolnego bez końca pokonywać własny opór i nieustannie piętrzące się przed nim przeszkody. To ciało w pełni komiczne, znoszące wszelkie uniwersalne zasady, poza własną materialnością i zacierającą indywidualność mechaniką funkcjonowania. Ciało, które co dzień na nowo na oczach widzów dowodzi, że jest najlepszą z maszyn, czym wywołuje u nich głęboki afekt śmiechu w reakcji na to rozpoznanie.

Idąc jednak za utopijnym nurtem tego zjawiska kultury, trzeba zarazem dostrzec także inne sensory, jakie wobec w większości mieszczańskiej publiczności uruchamiała mechaniczność ciał performerów. Wbrew burżuazyjnej wyobraźni, która lęka się mechaniczności, wartościując ją negatywnie i łącząc z tym, co nieludzkie i martwe – czyli po prostu właściwe proletariatu – mechaniczne ciała scenicznej produkcji przekraczały to, co Theweleit opisywał jako wytworzoną przez kapitalizm sztuczną separację człowieka i maszyny. Zawłaszczona przez kapitalizm

54 Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, dz. cyt., s. 178.

55 Tamże, s. 174–175.

56 Tamże, s. 175.

57 Tamże, s. 178.

maszyna staje się wrogiem ludzi, podczas gdy mogłaby stać się miejscem spotkania różnych form produkcji. „Nieświadomość funkcjonuje i produkuje jako maszyna pragnienia” – przyjmuje Theweleit za Deleuzem i Guattarim – „dąży do rozkoszy poprzez operacje wiązania i wyładowania”⁵⁸, nie pomiędzy indywiduami jednak, jak w edypalnym trójkącie, ale na poziomie części ciała, działających jak pracujące ze sobą maszyny – niczym pierś i usta dziecka. Na nie-osobowym poziomie, ponad czy pod konstrukcją jednostki, owe ruchome części-maszyny „przejawiają zdolność i pęd do łączenia się z innymi częściami innych maszyn, by następnie przerwać to połączenie i stworzyć nowe jednostki produkcji z innymi częściami”⁵⁹. To jest model funkcjonowania nieświadomości i produkcji pragnienia, które jest tętniącym życiem, przeciwstawiającym się siłom alienacji. Jest on przeciwstawny wobec Freudowskiej formuły, „Gdzie było «to», tam ma być «ja»”, którą można rozumieć jako program wykluczenia tego, co maszynowe i płynne, z procesów produkcji ludzkiej nieświadomości – program unieruchamiania i osuszania”⁶⁰. Program ów służył budowie mieszczańskiego „ja”, był odpowiedzią na jego lęk wobec sił wytwórczych własnej nieświadomości – lęk przed koniecznością stania się „robotnikiem”, jeśli nie sprostą wymogom własnej klasy. To ten lęk przepełniał odezwę lwowskich studentów, od której rozpocząłem moje rozważania o kabarecie, nakazując im walczyć o czystość i polskiej kultury. „Ta k o n k r e t n a walka z płynną/maszynową siłą wytwórczą nieświadomości prowadzona była (i jest) – jak dowodzi Theweleit – jako walka przeciw kobietom, przeciw płynnej kobieciej seksualności”⁶¹.

Maszynowe ciała produkujące śmiech uprawiały dywersję wobec projektu osuszania, pompując na nowo ruch i płynność w tkankę społeczną, by rozluźnić konstrukcję mieszczańskiego „ja” i uwolnić kobiecą seksualność. I choć kabaret był – jak chciał Zaleski – seksualnym przedsięwzięciem, jego utopijny nurt działał w przymierzu z kobietami-robotnicami.

58 Tamże, s. 216.

59 Tamże, s. 215.

60 Tamże, s. 261.

61 Tamże.



Tekst ilustrowany materiałami z dwutygodnika „Organ” z lat 1910–1913.



Bibliografia:

- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Allen Robert C., *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – Londyn 1991.
- Appignanesi Lisa, *Kabaret*, przeł. Agnieszka Kreczmar, PIW, Warszawa 1990.
- Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie, Warszawa 2013.
- Bourdieu Pierre, *The Economy of Practices*, w: *Identity and Difference*, red. K. Woodward, Londyn – Thousand Oaks – New Delhi 1997.
- Chałupnik Agata, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Natkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004.
- Dunin Janusz, *W «Bi Bo Ba» i gdzie indziej*, Oficyna Wydawnicza, Łódź 2010.
- Filler Witold, *Melpomena i piwo*, PIW, Warszawa 1960.
- Fox Dorota, *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Głos kobiet w kwestyi kobiecej, Nakładem Stowarzyszenia Pomocy Naukowej dla Polek im. J.I Kraszewskiego, Drukarnia Związkowa 1903.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Świat Literacki, Izabelin 2001.
- Gromkowska-Melosik Agnieszka, *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało i medykalizacja*, Impuls, Kraków 2013.
- Groński Ryszard Marek, *Jak w przedwojennym kabarecie: kabaret warszawski 1918–1939*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- Groński Ryszard Marek, *Taki był kabaret*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1994.
- Hobsbawm Eric, *Wiek imperium 1875–1914*, przeł. M. Starnawski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Jelavich Peter, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press 1996.

Karwacka Helena, *Warszawski Kabaret Artystyczny Literacki „Mamus”*, PWN, Warszawa 1982.

Kiec Izolda, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i Arlekina...*, czyli o kabarecie, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2001.

Kosiński Dariusz, *Jakiż to chłopiec piękny i młody?*, w: *Ciało, płęć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2008.

Kosiński Dariusz, *Przy piwie*, w: *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Kosofsky Sedwick Eve, *Between Man: English Literature and Male-Homosocial Desire*, Nowy Jork 1992.

Kracauer Siegfried, *Kult dystrykcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Karkowska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Kurella Hans, *Lombroso i jego teorie*, przeł. J. Szenhak, Nakładem Hieronima Kohna, Warszawa 1897.

Lombroso Cesare, Ferrero Guglielmo, *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka. Studja antropologiczne, poprzedzone biologią i psychologią kobiety normalnej*, przeł. J. Szenhak, Nakładem Hieronima Kohna, Warszawa 1895.

Łusza Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako przedmiot pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Magnone Lena, *Prostytutka – niezbędny członek (pozytywistycznej) rodziny?*, w: *Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Majewski Tomasz, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2011.

Marchlewski Julian, *Prostytucja*, „Głos” 1901 nr 1.

Miller Nancy K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2006.

Mościcki Tomasz, *Kochana stara buda*, LTW, Łomianki 2008.

Nałkowska Zofia, *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, „Krytyka” 1907, z. XI.

Nochlin Linda, *Orient wyobrażony*, przeł. Magda Szczęśniak, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

„Organ”, 1 kwietnia 1910.

„Organ”, 1 stycznia 1910.

Parent Duchâtelet Alexandre, *De la prostitution dans la ville de Paris*, vol. I II, Paris 1834.

Pospiszył Michał, *Odkręcić stan wyjątkowy*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2015 nr 9.

Rabine Leslie, *George Sand and the Myth of Femininity*, „Women and Literature” 1976 nr 4 (2).

Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, przeł. [Juliusz](#) Kutyla i Paweł Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.

Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Roberts Nickie, *Dziwki w historii. Prostytucja w społeczeństwie zachodnim*, przeł. Leszek Engelking, Wolumen, Alfa Wero, Warszawa 1997.

Sikorska-Kulesza Jolanta, *Zło tolerowane. Prostytucja w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Biblioteka Instytutu Historii Uniwersytetu Warszawskiego, MADA, Warszawa 2004.

Singer Ben, *„Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, przeł. Łukasz Biskupski, Witold Marzec, Jędrzej Słodkowski, Agata Zysiak, [rozdział z książki tegoż, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, Columbia University Press, New York 2001], w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Theweleit Klaus, *Męskie fantazje*, przeł. Mateusz Falkowski, Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

„Trubadur Polski” 1908 nr 1 [brak daty wydania].

„Trubadur Polski”, 1 czerwca 1913.

„Trubadur Polski”, 1 marca 1911.

„Trubadur Polski”, 20 czerwca 1910.

„Trubadur Polski”, 25 maja 1909.

Wachholz Leon, *Cesare Lombroso*, odbitka z czasopisma „Przegląd Lekarski” organu Towarzystw Lekarskich Krakowskiego i Galicyjskiego wychodzącego w Krakowie, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1909.

Walczeńska Sławomira, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Fundacja eFKa, Kraków 2000.

Weiss Tomasz, *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Zaleski Wacław, *Z dziejów prostytucji warszawskiej*, Drukarnia policyjna, Warszawa 1923.

Zapolska Gabriela, *O czym się nawet myśleć nie chce*, Universitas, Kraków 2006 (a).

Zapolska Gabriela, *O czym się nie mówi*, Universitas, Kraków 2006 (b).

Zapolska Gabriela, *Ulicznica*, „Wiadomości Literackie” 1932 nr 15 (432), s. 3.

Żmijewska Eugenia, *Przy blasku... próchna*, „Bluszcz” 1910 nr 17.

Gnijący świat i kultura jutra. Idee Proletkultu a ruch rewolucyjny w Polsce

Tadeusz Koczanowicz

OBRAZY GNIJĄCEGO ŚWIATA, CZYLI ŻYCIE W TEATRALNYCH DEKORACJACH

Repertuar teatrów warszawskich jest znakomitym dowodem naszych twierdzeń, że sztuka burżuazyjna chyli się do upadku i jedyną jej racją bytu jest pogoń za powodzeniem kasowym. [...] Należy śledzić uważnie działalność teatrów utrzymywanych przez magistrat lub rząd, aby przekonać się, że i tam źle się dzieje, coraz częściej wieje pustką, stęchłą i wyziera potworne oblicze fałszu i bezmyślności¹.

Są to słowa anonimowego autora, bądź autorki podpisanej A.S., które pojawiły się w drugim numerze pisma Związku Organizacji Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza” z 1922 roku. Wpisują się one w nastrój tego wydania lewicowego pisma, wypełnionego tekstami wieszczącymi rychło nadchodzącą katastrofę dotychczasowego świata. Wątek katastroficzny jest w ciekawy sposób zapośredniczony, bowiem tak jak w przytoczonej recenzji teatralnej, są to raczej pełne nadziei poszukiwania zapowiedzi końca świata prowadzone przez komunistycznych autorów po

¹ A.S., *Przegląd teatralny*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2, s. 17–18.

drugiej stronie barykady, w artykułach pisanych przez intelektualnych reprezentantów „klasy panującej”. Zawziętość tych poszukiwań sprawia wrażenie, jakby komuniści szukali siły i potwierdzenia własnych poglądów w każdym znaku wyczerpania innych propozycji politycznych.

Najlepszym wyrazem tej tendencji jest drugi tekst w numerze, poświęcony książce znanego socjologa Floriana Znanieckiego *Upadek cywilizacji zachodniej*, wydanej nakładem Komitetu Obrony Narodowej, co zresztą z satysfakcją podkreśla autor artykułu w „Kulturze Robotniczej” – Jan Hempel. Zaczyna on swój tekst w lewicowym piśmie od połączenia zmięczenia kapitalizmu z końcem kultury klasowej i wskazania na historyczną prawidłowość, w ramach której to zawsze grupy posiadające najwyraźniej czując zbliżający się koniec ich świata.

Na potwierdzenie wstępnych rozpoznań przytacza on szereg cytatów z książki poznańskiego profesora. Analizując fragmenty książki, Hempel zarzuca Znanieckiemu, że nie jest w stanie wyjść poza wyobraźnię swojej klasy. Dlatego też – choć Zaniecki pisze o zjawiskach, które Marks określał mianem „burżuazji” albo „kapitalistycznych form wytwarzania” – pisze on po prostu o końcu świata. Cytaty z książki znanego socjologa składają się na obraz rewolucji w stylu bolszewickim jako upiornej konieczności historycznej, kładącej kres światu, jaki znamy. Tak dobrany kolaż cytatów Hempel tryumfalnie kwituje słowami: „Tak rzekł profesor Uniwersytetu Poznańskiego, a Komitet Obrony Narodowej podał to do wiadomości publicznej. Dobrodusznym profesorowie filozofii przypominają niekiedy dzieci, wykrzykujące przed gośćmi najstaranniej ukrywane tajemnice domowe”².

Nie tylko w książce Znanieckiego dostrzegł Hempel symptomy beznadziei upadającego świata, ogłaszane przez jego władców. Do uwag o teatrze w ogóle, które zacytowałem na początku tego artykułu, została dołączona notatka, podpisana j. – a więc prawdopodobnie jego autorstwa. W notatce tej Hempel chwali niedocenioną premierę w Warszawie, mając na myśli drugą wystawioną w Polsce sztukę Witkacego, czyli *Pragmatystów* w Elsynchronie,

2 Jan, „Upadek cywilizacji zachodniej” „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2, s.10.

teatrze założonym przez Skamandrytów przy Reducie. Redaktor „Kultury Robotniczej” streszcza przebieg sztuki i zachwycą się talentem autora, który jego zdaniem nie podziela zła epoki, ale któremu brakuje też wiary, żeby się jednoznacznie temu złu przeciwstawić, dlatego mimo ciepłych słów stwierdza:

Darmo jednak szukałbyś w tem, czytelniku, jakiegoś rewolucyjnego przeciwstawienia się zgniliznie, jakowegoś blasku słońca. Autor jest szczery: nie wierzy w nic, ku niczemu nie dąży. Wszak sam należy do tego ginącego świata. Te ogniska, te źródła, z których my – ludzie jutra – czerpiemy siłę i wiarę, są dla niego niedostępne. Nie mówmy mu o nich, bo posądzi nas o kłamstwo. – Dla jego świata, dla jego sposobu czucia i myślenia rzeczywiście niema ratunku – to na śmierć przeznaczone. Taki jest bodaj jedyny młody talent sceniczny w „odrodzonej” Polsce burżuazyjnej³.

Artykuł w komunizującej gazecie był odpryskiem zamieszania wokół premiery, którą Janusz Degler opisał w książce *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Degler przytacza słowa samego Witkacego, który miał powiedzieć, że dla jednych jest nihilistycznym burżujem, a dla innych czymś w rodzaju bolszewickiego agitatora⁴. Zastanawiający wydaje się jednak polityczny podział, który określił odbiór tego spektaklu. Kiedy endecki krytyk „Gazety Warszawskiej” w swojej recenzji opisywał *Pragmatystów* jako sztukę motłochu, dekadencji, patologii rasy i chaosu, Witold Wandurski chwalił Witkiewicza za wyzwolenie polskiego teatru z zapleśniałych piwnic literackości i psychologicznego naturalizmu oraz wycucie plastyki, które miało wpłynąć ożywczo na zgnuśniały świat teatralny. Stefan Żeromski napisał po tej premierze, że „Utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza z dziwnie oschłego, twardego i jałowego pnia duszy wystrzeliwujące, są jednak w twórczości dramatycznej naszej oryginalnymi zjawiskami i zasługują, żeby je traktować nie tak po macoszemu, jak dotąd”⁵. Przytaczam te opinie, ponieważ wydało mi się zaskakujące, jak

3 J., *Przegląd teatralny* „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2, s. 17–18.

4 Zob. Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 40.

5 Stefan Żeromski, *Snobizm i Postęp*, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, s. 69.

obaj lewicowi pisarze niezależnie od siebie szukają argumentów dla intuicji, że coś kryje się w tym dziwnym spektaklu, jakiś potencjał nowości, chociaż jednocześnie mają świadomość, że nie jest to zgodne z ich światopoglądem politycznym. Janusz Degler tłumaczy to związkami lewicy z awangardą⁶.

Więcej na temat natury tych związków odsłania ujęcie Małgorzaty Szpakowskiej, która w swojej książce *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza* poświęciła rozdział katastrofizmowi Witkacego. Badaczka charakteryzuje postawę katastroficzną jako stanowisko filozoficzne. Argumentując swoją interpretację, zauważa, że u podłoża każdej wizji katastroficznej leży dezaprobaty wobec zastanego porządku, a więc forma krytyki społecznej, uprawianej za pomocą wizji zła mających nadejść, będących hiperbolicznymi obrazami obecnej rzeczywistości. W ramach takiego ujęcia katastrofizm nie może więc być łączony z żadną formą konserwatyzmu, rozumianego jako obrona obecnego porządku albo projekcje wyobrażonych utopii z przeszłości. Katastrofizm jest formą niezgody na zastany świat. Zarówno dla Witkacego, jak i dla komunistów, był to „mdły świat” demokracji burżuazyjnej, która nie realizuje do końca ani ideałów egalitarnych, ani indywidualistycznych. I dla młodego pisarza, i dla komunistów, była ona tylko nieautentycznym stanem przejściowym, który utrzymuje się siłą inercji. Wspólnym dla nich było też przekonanie o degeneracji klasy panującej, która ustanowiła znaną im kulturę. Jak jednak zauważa Szpakowska, Witkacy rozumiał, że jest reprezentantem tej klasy i stąd ambiwalencja w jego nienawiści, czy należałoby powiedzieć samoświadomość dekadenta i poczucie współodpowiedzialności za katastrofę, która nadchodzi⁷.

Poczucie stanu inercji, a więc też nadchodzącej katastrofy wzmagало życie w międzywojennej Polsce z jej dominującą koncepcją narodu, z którą większość inteligencji się identyfikowała. Ani inteligencji, ani dominującej ideologii nie poważali zarówno komuniści, jak i Witkacy. Szpakowska przywołuje ironiczne słowa

6 Zob. Janusz Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, dz. cyt., s. 41–42.

7 Zob. Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 36–53.

narratora z *Nienasyceńia*: „Nic nie mogło zachować naszego kraju w jego heroicznej idei narodowości w dawnym, przedhistorycznym nieomal, to jest dziwnastowiecznym stylu, przed załewem 5 czy 6 (najstarsi ludzie nie pamiętali) Międzynarodówki”⁸. To poczucie groteski w związku z koncepcją narodu sprawiało, że Witkacy nie doceniał rodzącego się faszyzmu i nie widział w nim zagrożenia. Nowy ruch społeczny wydawał mu się oparty na archaicznym rojeniach, pozbawionych wpływu na szerokie masy. Sądził również, że Rzeczpospolita, jaką znał, jest oderwanym od rzeczywistości krajem pozornym, którego odkłamanie społeczeństwo by nie wytrzymało. Latami bowiem było karmione naiwnym optymizmem⁹. Witkiewicz, jak wiadomo, popełnił samobójstwo, kiedy stało się jasne, że ten pozór się skończył. W tym samym czasie Aleksander Wart, jego przyjaciel z młodzieńczych lat i redaktor naczelny intelektualnego pisma komunistycznego, znalazł się we Lwowie, gdzie objęło go podobne uczucie upadku pozorów: „Czuł, że ma już powrotu. Okres międzywojenny był dla niego »życiem zupełnie w dekoracjach teatralnych, w makietach z dykty, z tektury«”¹⁰.

Wspólnota poczucia pozoru świata, w jakim żyli, brała się z podobnej diagnozy rzeczywistości, co w błyskotliwy sposób przedstawia Małgorzata Szpakowska, zestawiając poglądy Witkiewicza z uwagami Juliana Bruna z broszury *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*, pisanej w więzieniu, w którym autor przebywał za działalność komunistyczną. Brun, podobnie jak Witkacy, wskazywał na złudne przekonanie polskiej inteligencji, że odzyskanie niepodległości i zwycięstwo w wojnie 1920 roku automatycznie doprowadzi do rozwiązania problemów społecznych. Podobnie też jak zakopiański artysta, atakował charakterystyczną dla Polski skłonność do przymykania oczu na rzeczywistość. Szpakowska podkreśla jednak, że o ile komunistyczny krytyk literacki szukał

8 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Nienasyceńie* t. 2, s. 20–21, cyt. za: Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 64.

9 Zob. Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 63–65.

10 Marci Shore, *Kawior i popiół*, przeł. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 190.

historycznej genealogii, o tyle Witkacego korzenie tej skłonności w ogóle nie interesowały.

Kolejnym punktem styku myślenia Witkacego i lewicy jest podobieństwo stosunku do rewolucji. Szpakowska porównuje w tej kwestii *Przedwiośnie* Żeromskiego, będące punktem wyjścia dla broszury Bruna, i światopogląd Witkacego. Badaczka zauważa, że Żeromski wbrew sobie posyła Cezarego Barykę na demonstrację idącą na Belweder, bowiem celem jego, podobnie jak omawianego przez nią autora, było przede wszystkim zrozumienie rewolucji, która dla obu jest koniecznością historyczną. Z tą jednak różnicą, że dla Witkacego jest to konieczność kładąca koniec jego świata „byłych ludzi”, ich wartościom i klasie. Jedynym pozytywnym aspektem, który dostrzega, może być jej aspekt widowiskowy¹¹. Autorka przytacza jego wypowiedź, że rewolucję rosyjską „oglądał jak z łoża”¹².

Jest to ważna uwaga, ponieważ Witkacy opisywał gnijący świat swojej klasy z perspektywy uczestnika Wielkiej Wojny, ale też widza wydarzeń Rewolucji Październikowej i właśnie to drugie doświadczenie najwyraźniej odbija się w jego myśleniu o rewolucji. Sprowadzenie rewolucji do widowiska jest jednocześnie rodzajem zemsty „byłego człowieka” na rewolucji, która nie przewiduje dla niego miejsca i prorocztwem na temat przyszłości państwa komunistycznego. Widowiskowość bowiem jest ukrytym w deklaracjach, ale *de facto* kluczowym aspektem leżącym u podstaw estetyki kultury przyszłości, czerpiącej z widowiska samej rewolucji. W pewnym sensie można powiedzieć, że porewolucyjna „kultura jutra” jednocześnie realizowała i degenerowała się w powtórzeniach założycielskiego aktu rewolucyjnego i aktualizacji mitu z nim związanego, obracając go w rytuał celebrowania porewolucyjnego porządku. Degeneracja ta rozgrywała się na poziomie stosunku uczestnika, który stopniowo przekształcał się w widza.

11 Małgorzata Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 63–65.

12 Tamże, s. 78.

KTO ODEBRAŁ CENTKOWANĄ SKÓRĘ PANTERZE? WIDOWISKO REWOLUCJI JAKO POWTÓRZENIE

Najlepiej prześledzić ten proces, analizując ewolucje eksperymentów artystycznych w pierwszych latach Związku Radzieckiego. Eksperymenty te były znane w Polsce, przynajmniej w kręgach lewicowych, czego świadectwem jest szósty numer „Kultury Robotniczej” poświęcony teatrowi proletariackiemu. W gazecie pojawiło się wiele dość ogólnych stwierdzeń i relacji, świadczących o dużym zainteresowaniu teatrem w porewolucyjnej Rosji. Autor tekstu *Teatr Masowy*, który podpisał się jako Trages, wpisuje te przedstawienia w szersze rozważania z zakresu teorii teatru. Stwierdza, że w państwie burżuazyjnym nie może być mowy o teatrze proletariackim, ponieważ teatr służy wyłącznie zarabianiu pieniędzy albo ogłupianiu mas. Zaznacza, że teatr jest wprowadzie sztuką demokratyczną, ale uwięzioną przez klasy posiadające w ciasnych budynkach teatralnych i komedianckim zawoździe, jakim jest profesjonalne aktorstwo. Dlatego jedyną nadzieję dla teatru upatruje w powrocie do mas, co może się stać przez upodmiotowienie mas – zarówno wykonawców, jak i widzów. Tylko wówczas w teatrze mogą przemówić masy, tak jak jego zdaniem dzieje się to w trakcie wielkich inscenizacji w Związku Radzieckim. Odróżnia on je od wcześniejszych, niemieckich eksperymentów ze względu na tematykę, która była pasyjna albo nacjonalistyczna¹³. „Różnica polega na tem, że prawdziwy teatr masowy nie może odtwarzać starych, umarłych legend”¹⁴.

Trudno nie zgodzić z takim stanowiskiem wobec teatru proletariackiego, jednak nie jest to rzeczywisty obraz radzieckich inscenizacji z tego okresu powstających już w momencie, kiedy oddolna kultura robotnicza ustępowała miejsca sztuce służącej legitymizowaniu instytucjonalnej władzy biurokracji partyjnej, która swoją najpełniejszą formę znajdzie w socrealizmie. Najbardziej wymownym znakiem tego procesu jest słynna masowa inscenizacja *Zdobycie Pałacu Zimowego*, przygotowana w trzecią rocznicę

13 Trages, *Teatr masowy*, „Kultura Robotnicza” 1923 nr 8, s. 236.

14 Tamże, s. 234–236.



Widowisko masowe Zdobyć Pałacu Zimowego, plac Urickiego w Piotrogradzie,
7 listopada 1920.









Rewolucji Październikowej przez zespół pod kierunkiem reżysera i teoretyka teatru Nikołaja Jewrieinowa, którego nazwisko zresztą kilkukrotnie pojawia się w numerach „Kultury Robotniczej”. Znamienne, że w oglądzie polskich komunistów cała różnorodność politycznego życia teatralnego w porewolucyjnej Rosji trafia do jednego worka podpisanego „masowe inscenizacje” i łączona jest z nazwiskiem Jewrieinowa, a nie z Proletkultem, którego nazwa nawet nie pada we wspomnianym numerze pisma.

Żeby wytłumaczyć znaczenie tej różnicy, warto zrekonstruować poglądy samego Jewrieinowa na teatr, które wyłożył w eseju *Teatralizacja życia*. Według rosyjskiego reżysera człowiek posiada instynkt, który do tej pory nie został opisany przez żadną z nauk, a jest to instynkt „przeobrażenia, przeciwstawienia się ogólnym, bezpodstawnie tworzonemu przez człowieka wzorcom. [...] Pełnię jego znaczeń najlepiej określa termin – »teatralność«”¹⁵. Instynkt ten jest p r a e s t e t y c z n y, co oznacza, że jest on pierwotny wobec kategorii estetycznych i ma zupełnie inny cel, czyli wspomniane już przeobrażenie, natomiast w sztuce człowiek pragnie odnaleźć siebie. Teatr zamykający się w instytucji, dekoracjach, kostiumach odpowiadających epoce jest, używając metafory Jewrieinowa, kwiatem nienawidzącym swojej łodygi, czy też zwiędłym kwiatem, ponieważ według reżysera wszystko, co estetyka wnosi do teatru, to miłe i ładne próchno, którego należałoby się pozbyć. Instynkt ten jest również pierwotny wobec kultu religijnego, bowiem – jak zauważa autor – jest mnóstwo plemion nieznających słowa „Bóg”, ale nie ma żadnego, które nie praktykowałoby teatralizacji.

Kto pokrył piórami papugę? – Natura, a on, ten dumny, ten śmiały, ten piękny człowiek, sam pokrył się piórami...! Kto dał cętkowaną skórę panterze? – Natura, – a on odebrał panterze skórę i narzucił ją na własne ramiona! Sam stał się panterą lub raczej nadpanterą, gdyż tańcząc, mógł pokazywać już nie tylko to, że pantera drapie, ale także, jak jest za to zabijana¹⁶.

15 Mikołaj Jewrieinow, *Teatralizacja życia*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 280, s. 140.

16 Tamże, s. 143.

Dramat, czy raczej scenariusz działania, jest najbardziej podstawową formą literatury. Nawet duchowieństwo chrześcijańskie, uważające teatralizację za grzeszną, musiało się w końcu ugiąć i wprowadzić formy teatralizacji do własnych rytuałów. Autor podkreśla pod koniec swojego tekstu, że teatralizacja, właśnie dlatego, że odwołuje się do najbardziej podstawowego instynktu człowieka, jest najbardziej skuteczną formą pedagogiki, co potwierdzać mają współczesne mu badania w tej dziedzinie. Jewrieinow snuje także rozległe rozważania na temat związków historii i teatralizacji, opisując szeroko rewolucję francuską i Napoleona, który jego zdaniem miał największą odwagę spojrzeć na świat jak na scenę czekającą na jego występ.

Końcówka artykułu pisanego w pierwszym roku I wojny światowej jest krytyką ówczesnego społeczeństwa i nowoczesności. Autor opisuje, jak teatralność została wygnana z życia coraz bardziej mechanicznego i skupionego na zapewnieniu podstaw egzystencji społeczeństwa czasów pozytywizmu:

W latach sześćdziesiątych widziano jeszcze sens kotylionów, brzdąkania na „hiszpańskiej gitarze”, paradnego, oficerskiego munduru, wokół wędrowały cygańskie tabory, lud śpiewał jeszcze pieśni, chodził na darmowe p o k a z y chłosty i śmiertelnej kaźni morderców, zgadzano się ze stwierdzeniem, że można być roztropnym człowiekiem i jednocześnie myśleć o pięknie paznokci, w czasach gdy nawet cywilów grzebano z udziałem wojskowej orkiestry – wówczas samobójstwa nie przewyższały 29 osób na milion, a w latach 1891–1907 wzrosły do 151. Gdy przedstawienie staje się nieciekawe, publiczność pojedynczo opuszcza teatr¹⁷.

Żeby wyjaśnić ten fenomen, autor odwołuje się do psychoanalizy i wskazuje na fakt, że nawet nasza podświadomość korzysta z teatralizacji, przedstawiając nam treści popędowe w formie scen. Instynkt teatralizacji jest więc w tym samym sensie pierwotny, co instynkt samozachowawczy, czy popęd płciowy, a jego wyparcie jest tożsame z kastracją. Jewrieinow dodaje, że nawet socjaliści, którzy najbardziej odpowiadają za upadek teatralizacji,

17 Tamże, s. 146.

zaczynają dostrzegać jej wartość. Swoje erudycyjne rozważania kwituje jednak z nadzieją:

I – kto wie! – być może bliska jest chwila, kiedy wśród ludzi, którzy jak przestępcy zapomnieli, że są dziećmi – dla których nie istnieje inny świat jak świat zabawek – pojawią się wymalowani, wyperfumowani i wystrojeni Areosi z Polinezji w dwójnasób piękni i mądrzy, dlatego, że przeszli już próbę kuszenia diabła, by stać się dorosłymi. Zaśpiewają pieśni o złotym dzieciństwie ludzkości, zawtórują im staruszkowie zmęczeni życiem obcym dziecięcemu przeobrażeniu i zapanuje na świecie nowy kanon: kanon prawdy, jaką my – aktorzy – wymyślimy, a nie prawdy, jaką jest ona w „rzeczywistości”¹⁸.

Szansa dla „Areosów z Polinezji” pojawiła się dużo wcześniej, niż podejrzewał sam autor, a przyniosła ją rewolucja bolszewicka. Przebieg słynnej inscenizacji *Zdobycia Pałacu Zimowego* opisała Katarzyna Osińska w artykule *Ewolucja radzieckich widowisk masowych*. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że praca nad inscenizacją nie opierała się na wyrażaniu się mas, ale na bezwzględnym podporządkowaniu statystów reżyserowi realizującemu wcześniej przygotowaną partyturę. Próby i spektakl przypominały bardziej manewry wojskowe, a sam reżyser, stojąc na mostku, wydawał polecenia grupom statystów, wysyłając im sygnały optyczne i telefoniczne. Osińska pisze, że tak silna rola reżysera przeczyła założeniom, koncepcji „teatru wspomnień” stworzonej przez Jewrieinowa, która w swej wersji postulatycznej zakładała, że inscenizacja ma stworzyć możliwość dla uczestników wydarzeń historycznych, aby je odtworzyć i przeżyć na nowo¹⁹. Jewrieinow jednak wydawał się w pracy nad tą inscenizacją przedkładać wymiar widowiskowy samego wydarzenia nad uczestnictwo. Czego dowodem jest chociażby to, że na potrzeby widowiska zmienił przebieg wydarzeń. Nie sądzę jednak, że takie działanie stało w sprzeczności z koncepcją „teatralizacji życia”, którą starałem się wcześniej zrekonstruować. Jej kluczowym założeniem jest bowiem to, że człowiek ma potrzebę przeobrażenia się i teatralizacji życia, ale nie ma ona bezpośredniego związku ze

¹⁸ Tamże, s. 151.

¹⁹ Zob. Katarzyna Osińska, *Ewolucja radzieckich widowisk masowych*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 280, s. 166–167.

wspólnotowością czy upodmiotowieniem grup zdominowanych. Jest raczej narzędziem, które może służyć różnym celom, w przykładach Jewrieinowa głównie wywieraniu wpływu. W przypadku wspomnianej inscenizacji – budowaniu społecznego poparcia dla nowej władzy.

Inszenizacja ta nie była zresztą odosobniona w realizowaniu nowych zadań sztuki w państwie porewolucyjnym. Pierwszą masową inscenizacją w ZSRR były obchody 1 maja w 1918 roku oraz pierwszej rocznicy rewolucji, na które złożyło się szereg działań w przestrzeni miejskiej oddanej z tej okazji awangardowym artystom wizualnym (na przykład za całokształt działań w Witebsku odpowiadał Mark Chagall). Na te działania składały się płachty, którymi owijano iluminowane pomniki, a nawet budynki, plakaty, wstęgi czy ulotki zmieniające całkowicie oblicze porewolucyjnych miast. Ważnym elementem było ustanowienie nowej symboliki i znaczeń. Dlatego też nowa estetyka tworzyła ramy dla serii działań edukacyjnych, w ramach których tłumaczono robotnikom i chłopom znaczenie polityki rewolucyjnej i inscenizowano masowe widowiska z okazji kolejnych rocznic rewolucyjnego kalendarza²⁰. Pomiędzy tymi dwiema rocznicami zapadła ważna decyzja, w pewnym sensie oficjalnie formułująca cele sztuki, tak jak je rozumiał i wdrożył Jewrieinow:

Celem wszystkich masowych widowisk, uroczystości i festynów miała być aktualizacja mitu rewolucji, co zostało wyrażone wprost, w dokumentach partyjnych. 25 września 1918 roku na posiedzeniu Rady Oddziału Ludowego Komisariatu Oświaty w Moskwie dyskutowano między innymi kwestie związane z organizacją uroczystości pierwszej rocznicy rewolucji. Oficjalny organ partii „Izwestija WCIK” odnotował, że „dni rocznicy powinny stać się powtórzeniem przeżyć rewolucji październikowej”. Przyjęto zatem propozycję Łunaczarskiego i powołano specjalną komisję do wypracowania zasad organizacji rocznicy; Komisja doszła do wniosku, że uroczystości nie powinny odąd nosić oficjalnego charakteru, jak to było 1 Maja, lecz powinny nabrać głębokiego sensu: trzeba, by masy ponownie przeżyły rewolucyjny zryw²¹.

²⁰ Tamże, s. 167.

²¹ Tamże, s. 164.

Eksperymenty polegające na zapraszaniu artystów awangardowych do pracy agitacyjnej zarzucono dość prędko, bo już w 1919 roku. Zbiegło się to w czasie z coraz silniejszym wpływem Leninowskiej koncepcji kultury podporządkowanej partii. Partia w ramach tej koncepcji wyrażała obiektywną prawdę na temat sytuacji proletariatu, jego potrzeb i metod walki, także wyzwolenie proletariatu mogło być przeprowadzone jedynie przez komitet partyjny kontrolujący i opiniujący wszelkie formy wyrazu artystycznego czy intelektualnego „uwolnionej klasy”. „Teatralizacja życia” w takim kontekście mogła oznaczać już tylko szukanie nowych środków dla widowiska władzy – nie mogło być natomiast mowy o żadnym współuczestnictwie.

Autorzy i autorki „Kultury Robotniczej” pisali o wielkich inscenizacjach w ZSRR, realizujących Leninowską koncepcję kultury, tak jakby były one realizowane oddolnie przez ekspresję wyzwolonej klasy robotniczej. Było wręcz na odwrót, gdyż inscenizacje te były znakiem klęski sztuki proletariackiej opartej na uczestnictwie i połączeniu sztuki i życia, która rozwijała się w ramach Proletkultu i zmuszona była ustąpić spektaklowi władzy biurokracji partyjnej, szukającej legitymacji w założycielskim wydarzeniu rewolucyjnym.

Zwycięstwo partyjnej kultury nad broniącym swojej niezależności, a raczej oddolnego charakteru ruchem prolekultowskim datuje się na rok 1922, choć teatry o takim rodowodzie istniały jeszcze do lat 30. Warto zaznaczyć, że zniszczenie tej organizacji dokonało się równolegle z pacyfikacją związków zawodowych, które po zakończeniu działań wojennych domagały się niezależności. Na poziomie teorii wspomniana walka i jej konsekwencje odbijają wyraźnie toczący się kilka lat wcześniej spór Lenina z Różą Luksemburg, w którym polsko-niemiecka rewolucjonistka przewidywała konsekwencje stanowiska przywódcy rewolucji październikowej.

W rzeczywistości taktyka rewolucyjna nie może być wykoncypowana przez wodzów, rodzi się ona tylko żywiołowo, a proces dziejowy musi wyprzedzać świadomość przywódców. Bolszewicka tendencja zmierza do tego, by sparaliżować swobodny rozwój proletariatu i uczynić zeń organ inteligencji burżuazyjnej, pozbawić odpowiedzialności. Jedynym

podmiotem rewolucji może być zbiorowa świadomość robotników, nie zaś samozwańcza świadomość wodzów. Błędy prawdziwego ruchu robotniczego są bardziej owocne niż nieomyślność Komitetu Centralnego²².

Przytaczam ten cytat, ponieważ wydaje się on wyraźnie oddawać napięcie, o którym piszę. Teatralizacja życia, której źródła leżą w dyrektywie partyjnej, zawsze będzie widowiskiem ograniczającym się do efektu propagandowego, a więc pozostawiającym lud na zewnątrz. Ponieważ sprowadza lud do roli widza. Teatralizacja życia, biorąca się z edukacji i szukania nowych form wyrazu w sytuacji upodmiotowienia całej klasy bez wątpienia opiera się na uczestnictwie – ale zarazem jest skazana na klęskę, bo pozostając zbyt blisko życia, stanowi zagrożenie dla spektaklu władzy.

To jest chyba nienapisana część artykułu Jewrieinowa, która wyłania się z jego praktyki artystycznej. Różnica ta jest kluczowa dla polskiej recepcji wczesnego teatru radzieckiego i w ogóle rewolucji. Polscy komuniści, zresztą nie tylko oni, mylili nieustannie wydarzenie rewolucyjne z biurokratyczną władzą, która szukała legitymacji w tym wydarzeniu. Wyłania się to z ich uwag o teatrze, o którym piszą, tak jakby pisali o amatorskiej działalności – kiedy w rzeczywistości piszą o spektaklu władzy.

JAK UTRZYMAĆ WYDARZENIE REWOLUCYJNE?

Planowany program obejmował kilka, by tak rzec, eksperymentalnych przedstawień nowych ceremonii nadawania imienia, zawierania ślubu itd. [...] Tego wieczoru poznałem jeszcze osobliwszy zwrot: wyrażenie „byli ludzie” oznaczające kręgi burżuazji wydziedziczonej przez rewolucję, które nie potrafiły zaadaptować się do nowych stosunków

– pisał w *Dzienniku Moskiewskim* Walter Benjamin po wizycie w teatrze prolekultowskim²³. Uderzające jest to, że już w tych kilku zdaniach niemiecki pisarz, który nie znał języka rosyjskiego ani życia teatralnego w Moskwie, dostrzegł związek ruchu prolekultowskiego, szukającego nowych form teatralizacji ży-

22 Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, II tom, PWN, Warszawa 2009, s. 92.

23 Walter Benjamin, *Dziennik moskiewski*, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2012, s. 145.

cia, z kryzysem starej kultury. Rzeczywiście ruch ten narodził się z dekadencjnych nastrojów końca XIX wieku, głoszących powrót do pierwotnej wspólnoty – takie wątki też pobrzmiewają w myśli Jewrieinowa. Bodziec do powstania ruchu pochodził od intelektualistów krytykujących Lenina za niedocenywanie klasy robotniczej, takich jak Łunaczarski (przyjaciół Stanisława Brzozowskiego) czy Bogdanow, działający w ramach grupy „Naprzód”. Byli oni związani z lewicową frakcją bolszewików, którzy uważali, że rewolucja może się udać tylko wtedy, gdy proletariatus zostanie do niej kulturowo przygotowany i stworzy własną inteligencję²⁴. Ruch rozwinął się na skalę masową później w dużej mierze pod wpływem rewolucji i wojny domowej. Katarzyna Osińska w przytaczanym wcześniej artykule pisała szczególnie o amatorskich teatrach wojskowych, które zajmowały się agitacją rewolucyjną, zanim jeszcze powstała Armia Czerwona.

Można powiedzieć, że światopogląd proletkultowski i związane z nim działania były z jednej strony robotniczą odpowiedzią na rewolucję, na której czele stali intelektualiści partyjni, a z drugiej autentyczną, równoległą rewolucją, która wydarzała się poprzez przebudzenie świadomości proletariatus. Odpowiedzią w tym sensie, że proletkultowska idea i praktyka polegała na autentycznym zaangażowaniu w tworzenie nowego porządku przez klasę powołaną przez rewolucję do przekształcenia oblicza społeczeństwa rosyjskiego. Lynn Mally w książce *Culture of the Future. The Proletcult Movement in Revolutionary Russia* zauważa, że był to ruch biorący dosłownie hasła o dyktaturze proletariatus i walczący o to, aby kultura miała w rewolucyjnym państwie takie samo znaczenie jak polityka i ekonomia, co więcej, aby w studiach Proletkultu wypracować nową etykę i moralność dla społeczeństwa porewolucyjnego oraz nowy model relacji rodzinnych.

Trudno więc mówić o jednym i spójnym programie tego ruchu, może oprócz działania polegającego na tworzeniu alternatywnego dla instytucji państwowych życia kulturalnego, łączącego edukację i eksperyment artystyczny. Warto zaznaczyć, że ruch

24 Por. Mally Lynn, *Culture of the Future. The Proletcult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, s. xx-xxi.

proletkultowski był ideowo niezależny od instytucji państwowych, ponieważ jego działacze byli zdania, że rząd radziecki wyraża interesy nie tylko proletariatus, ale również innych klas – dlatego ruch reprezentujący wyłącznie robotników musiał pozostać niezależny.

Działania ruchu były podporządkowane jednemu celowi nadrzędnemu, czyli stworzeniu nowej kultury proletariackiej we współpracy z masami, które miały być jej odbiorcami. Kultura ta miała zastąpić obcą dla porewolucyjnego społeczeństwa kulturę burżuazyjną i być rodzajem sfery publicznej dla nieustannie toczącej się rewolucji.

Lynn Mally zauważa również, że podstawowym problemem Proletkultu było pytanie o rolę starej inteligencji w wychowywaniu nowej oraz pytania kluczowe dla całej rewolucji o to, kto należy do proletariatus. A także o to, jak utrzymać czysto robotniczy charakter organizacji w kraju, w którym robotnicy stanowili niewielką mniejszość? Brak jasnej odpowiedzi na pytanie, czym ma być kultura robotnicza, a jedynie niepewna obietnica, że taka się kiedyś wyłoni, stawiała organizację na przegranej pozycji w starciu z państwem podporządkowanym partii²⁵.

Ciekawe jest w tym kontekście spojrzenie na Polskę. Ruch teatralny związany z lewicą istniejący w kraju stawiał sobie podobne co Proletkult deklaratywne cele, ale jednocześnie utożsamiał się z państwem radzieckim jako jedynym miejscem, gdzie rewolucja się udała. Utożsamienie się z Rosją Radziecką było formą wierności perspektywie rewolucyjnej. Paradoks polegał na tym, że w tym momencie nowa, ale już istniejąca machina państwowa niszczyła ruchy, które pozostawały dalej wierne dezalienacyjnemu momentowi rewolucyjnemu, więc były zagrożeniem dla maszyny państwowej. Machina władzy domagała się spektaklu legitymizującego jej pozycję – a nie działań upodmiotowiających społeczeństwo. Wierność Związkowi Radzieckiemu była więc formą wierności samej rewolucji, w tym także ideałom organizacji, która chciała ją kontynuować, niezależnie od tego, jakie oblicze zaczynało mieć państwo radzieckie.

25 Zob. tamże.

Za odpryski działalności proletkultowskiej można więc uznać chociażby najbardziej udokumentowaną próbę stworzenia teatru robotniczego w Polsce, której podjął się Witold Wandurski, działacz KPRP i KPP oraz ofiara jednej z pierwszych fali czystek z połowy lat 30. – przebiegających w tym samym okresie, kiedy likwidowane były ostatnie pozostałości oddolnej kultury robotniczej. Problemy działalności teatru robotniczego w stylu proletkultowskim w społeczeństwie kapitalistycznym opisuje on w tekście, który ukazał się w „Nowej Kulturze”, będącej kontynuacją „Kultury Robotniczej”. Tekst porusza właściwie ten sam problem, który był tak kluczowy dla Proletkultu: czyli na ile i w jaki sposób teatr rewolucyjny ma być robotniczy? A może nawet ważniejszy: czy teatr robotniczy może nie być rewolucyjny? Autor zaczyna od tego, że zanim powstawała scena robotnicza w Łodzi, której był dramaturgiem, to istniała w mieście scena chadecka, próbująca organizować życie teatralne robotników, co komentuje w słowach:

Rzecz prosta, impreza nie miała nic wspólnego z ideologią proletariacką. Sztuczyczka z kiepska – patriotyczne, w rodzaju *Kościuszki pod Maciejowicami*, nieodzowny *Żyd w beczce* i karmelkowa *Królowa przedmieścia* – taki „ludowy” i „budujący” repertuar, wykonywany przez „artystów” z pod ciemnej gwiazdy, przeważnie amatorów – sklepikarzy – zrazil prędko publiczność i teatr upadł²⁶.

W tych kilku zdaniach krytyki wobec próby stworzenia chadeckiej sceny robotniczej rysuje się już powód, dla którego został powołany rewolucyjny teatr robotniczy. Nacjonalizm czy cukierkowe romansidło są tylko efektem dominacji wzorów kultury mieszczańskiej, które przynosili ze sobą aktorzy pochodzący ze środowisk drobnomieszczańskich lub mający doświadczenie w amatorskich zespołach naśladowujących teatr mieszczański, służący odciążaniu robotników od ideałów walki klasowej.

Teatr robotniczy, według Wandurskiego, musi pochodzić od robotników i o nich opowiadać, podstawowe założenie i cel działalności łódzkiej sceny był więc identyczny z proletkultowskim.

26 W.W., *Scena robotnicza w Łodzi*, „Nowa Kultura” 1923 nr 4, s. 103.

Dlatego prócz realizacji spektakli studio prowadziło szeroką akcję edukacyjną, mającą wychować aktorów, ale też przygotować ich do roli agitatorów. Natomiast każda premiera była poprzedzona wykładem Wandurskiego. W swoim artykule za największy sukces uważa wystawienie *Tkaczy* Hauptmanna w reżyserii Tadeusza Leszczyca.

Otóż dało się zauważyć, że role robotników wykonane zostały plastyczniej i znacznie głębiej, niż role „z obcego życia” kapitalistów i ich służalców. Wspominałem już o scenach zbiorowych, które wypadły dziwnie swobodnie i naturalnie. [...] Czuło się tu świat odrębny, instynktem przez łódzkich włóknarzy wyczuty – czuło się „jednoduszość” gromady, a to już coś znaczy²⁷.

„Jednoduszość” objawiała się w czasie spektaklu, kiedy robotnicy bardzo żywo reagowali, wznosząc okrzyki radości, kiedy ci, z którymi się utożsamiali, odnosili zwycięstwo. Łódzka scena była pierwszym na tę skalę w międzywojennej Polsce działaniem praktycznym mającym na celu kulturalne upodmiotowienie robotników.

Było to też pierwsze tak doniosłe działanie artystów związanych z pionierską w Polsce proletariacką organizacją kulturalno-oświatową, w ramach której od 1922 roku wydawano wielokrotnie przytaczane w tym artykule pismo „Kultura Robotnicza”. Organizacja łączyła zarówno socjalistów i komunistów, stowarzyszonych we wspólnej idei stworzenia nowej kultury robotniczej. Spór nurtu socjalistycznego i komunistycznego od początku odbijał się na charakterze ideowym i ostatecznie doprowadził organizację do upadku, w czym swój udział miały również represje państwowe. Należy brać na to poprawkę, ale sądzę, że samo pismo i jego kontynuacja w postaci „Nowej Kultury” jest dość miarodajnym zapisem profilu ideowego organizacji. Jedną z głównych postaci pisma był filozof Jan Hempel, którego manifest o kulturze robotniczej otwiera pierwszy numer pisma.

27 Tamże, s. 108.

Wiemy, że spadnie na nas zarzut, jakobyśmy dotychczasowej klasowej kulturze burżuazji chcieli przeciwstawić nową – również klasową – kulturę robotniczą. Zarzut ten przyjmujemy całkowicie. My rzeczywiście ze wszystkich swych sił chcemy współdziałać powstaniu klasowej kultury robotniczej. A jeśli nam kto powie, że będzie to coś równie częściowego i wypaczonego jak dotychczasowa kultura klas uprzywilejowanych, odpowiemy: póki walka klas jest nie zakończona, póty inaczej być nie może. [...] jedyną klasą, której interesem klasowym jest zniesienie klasowości w ogóle, jest klasa najmitów, całkowite i trwałe zwycięstwo najmitów to nie zapanowanie nowej klasy, jeno to pokonanie klasowości w ogóle²⁸.

W numerze pisma poświęconym teatrowi anonimowy autor bądź autorka, podpisujący się A.S. (Antonina Sokolicz?) napisał artykuł, który – jak sądzę – przekładał teoretyczne rozważania Jana Hempla na manifest rewolucyjnego teatru. Tezy tekstu były dość spójne z tym, jak wyobrażał sobie radzieckie widowiska autor przytoczonego wcześniej artykułu. Punktem wyjścia jest gust robotników, których wciąż uwodzi „piękna forma sztuki starego zmurzałego świata”²⁹. Jest to spowodowane tym, że teatr dający silne bodźce pozwalające myśleć o przyszłości jeszcze się nie urzeczywistnił. Stać się tak może bowiem dopiero wtedy, kiedy będzie on zrozumiałą dla wszystkich (był to również postulat Prolektu, który przejął socrealizm). „Teatr jutra” musi także opowiadać robotnikom o nich samych. Co więcej, może on zaistnieć dopiero wtedy, kiedy publiczność sama się zorganizuje, żeby przedstawienie takiego teatru się odbyło, sama w ramach działalności oświatowej przygotowuje wszystko: od doboru sztuki po przygotowanie scenografii i grę aktorską, tak aby wszyscy widzowie znali każde słowo i melodie, które padną ze sceny. Główną postacią nowej sztuki teatralnej ma być wykształcony w studiach robotniczych aktor proletariusz. W ten sposób nowy teatr nie będzie przejęty od burżuazji, ale stworzony od podstaw jako nowa sztuka, pozwalająca się wyrazić masom.

Artykuł A.S. swobodnie mógłby znaleźć się wśród tekstów ideologów Prolektu i – jak mówiłem wcześniej – jest bardzo

28 Jan, *Kultura robotnicza*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 1, s. 1.

29 A.S. *Teatr Proletariacki*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 6, s. 3.

zbieżny z tym, jak autor tekstu o teatrze masowym wyobrażał sobie pracę nad radzieckimi inscenizacjami. Odsłania się tutaj, jak sądzę, podwójny obraz rewolucji radzieckiej i jej dezalienacyjnego momentu zakończonego rozbiciem opozycji robotniczej. Moment rewolucyjny legł jednak u podstaw wyobrażeń na temat państwa i sztuki, które w rewolucji widziały swoją legitymację, chociaż w istocie realizowały ideały sprzeczne z rewolucyjnymi.

Warto w tym kontekście przytoczyć rubrykę z „Kultury Robotniczej” zatytułowaną *Przegląd teatralny*, również sygnowaną przez A.S., w której znajduje się opis wystawienia sztuki Jewrieinowa *To, co najważniejsze* w Teatrze Polskim w Warszawie. A.S. nazywa ją „perłą wprawdzie fałszywą, ale, istotnie, artystycznie podrobioną”³⁰. Tekst pokrótce omawia filozofię teatru samego Jewrieinowa, który wywodził ją z naturalnego instynktu teatralnego, sprawiającego, że ludzie inscenizują różne rzeczy, głównie wspomnienia, dla siebie samych i z tej aktywności rodzi się poczucie smaku, indywidualizm. A.S. pisze, że ten indywidualista i esteta postanawia pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych zrobić coś dla innych i tworzy sztukę, w której reżyser o naturze doradcy i pocieszyciela każe grać aktorom swoje role „na scenie życia”: aktor grający amantów opuszcza teatr i uwodzi brzydką maszynistkę, a piękna tancerka studenta – desperata myślącego o samobójstwie. Doświadczenia te pozwalają smutnym ludziom odnaleźć energię do życia i ujrzeć w nim piękno. A.S. widzi w tym drwinę z mieszczańskiej publiczności i pokazanie jej iluzoryczności i naiwności burżuazyjnego teatru karmiącego się złudzeniami. Na potwierdzenie swojej tezy zestawia spektakl na podstawie sztuki Jewrieinowa z włoską sztuką tendencyjną, w której taka sama fabuła służy zadrwieniu sobie z naiwnej widowni.

Nie przytaczam tej recenzji, żeby sugerować, że Jewrieinow zadrwił z widowni *Zdobycia Pałacu Zimowego*. Sądzę jednak, że zastosowanie strategii z mieszczańskiego teatru do „teatralizowania życia” w rzeczywistości porewolucyjnej, można traktować jako jeden z pierwszych przejawów zastąpienia spontanicznego wyrazu klasy robotniczej przez spektakl władzy. W historiach

30 A.S., *Przegląd teatralny*, „Kultura Robotnicza” 1923 nr 31, s. 277.

o samej inscenizacji objawia się również bardzo charakterystyczne przechwycenie haseł i momentu rewolucyjnego, jako legitymacji autorytarnego państwa i autorytarnych metod. Znamienny z tej perspektywy jest również obraz wielkich inscenizacji w polskiej prasie komunistycznej, opisującej masowe widowiska, jakby były tworzone wedle idei proletkultowskich, chociaż było to ewidentną nieprawdą. Proletkult i charakterystyczne dla tej organizacji poszukiwanie metod wyrazu klasy robotniczej mogły istnieć tylko w rzeczywistości rewolucyjnej, bo później stawały się zbyt niebezpieczne dla hierarchicznego modelu władzy i podporządkowanej jej sztuki w ZSRR. Z czasem również artystyczne inscenizacje musiały stać się niebezpieczne i konkurencyjne dla spektakli władzy, skoro sam Jewrieinow dożył swoich dni na emigracji we Francji.



Instalacja na Kanale Obwodowym w Leningradzie, 1 maja 1932.



Demonstracja na placu Urickiego w Leningradzie, 1 maja 1932.





Bibliografia:

A.S. *Przegląd teatralny*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2.

A.S. *Przegląd teatralny*, „Kultura Robotnicza” 1923 nr 31.

A.S. *Teatr Proletarjacki*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 6.

Benjamin Walter, *Dziennik moskiewski* przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2012.

Degler Janusz, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.

Jan [Hempel], *Kultura robotnicza*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 1, s. 1.

Jan [Hempel], *Upadek cywilizacji zachodniej*, „Kultura Robotnicza” 1922 nr 2.

Jewreinow Mikołaj, *Teatralizacja życia*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 280.

Kołąkowski Leszek, *Główne nurty marksizmu*, II tom, PWN, Warszawa 2009.

Mally Lynn, *Culture of the Future. The Proletcult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, Berkley–Los Angeles–Oxford 1990.

Osińska Katarzyna, *Ewolucja radzieckich widowisk masowych*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 280.

Shore Merci, *Kawior i popiół*, przeł. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

Szpakowska Małgorzata, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

Trages, *Teatr masowy*, „Kultura Robotnicza” 1923 nr 8.

W.W. [Witold Wandurski], *Scena robotnicza w Łodzi*, „Nowa Kultura” 1923 nr 4.

Żeromski Stefan, *Snobizm i Postęp*, Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego.



Witold Wandurski w autokarykaturze, 1924.

Jak „wypaczyć” teatr? Budowa teatru proletariackiego w „Dźwigni”

Katarzyna Dudzińska

Pociąg podjechał powolutku. Z międzynarodowego wagonu sypialnego wyszedł objuczony walizkami bagażowy. Wreszcie na stopniach pojawił się wysoki, barczysty człowiek o gładkiej, jakby w kamieniu ciosanej twarzy i z głęboką, podwójną zmarszczką między mądrymi, patrzącymi wnikliwie oczami. Ubrany był bez zarzutu, ale z pewną podkreślaną niedbałością¹.

Tak w 1931 roku wspominał przyjazd Włodzimierza Majakowskiego do Warszawy Witold Wandurski – „poeta, grafoman o skłonnościach maniakalno-depresyjnych [...]”. W latach 20. kierownik Sceny Robotniczej w Łodzi. Współautor [...] jednego z pierwszych tomów polskiej poezji proletariackiej *Trzy salwy*². I choć, jak twierdził, był „naszpikowany Majakowskim, jak pierożek z mięsem”³ i jako pierwszy w kraju opublikował przekład jego wiersza, spotkał się z rosyjskim poetą dopiero podczas jego drugiego pobytu w stolicy. Pierwszy raz autor wiersza *Lewą marsz* pojawił się w Polsce kilka miesięcy wcześniej, w styczniu 1927 roku,

- 1 Witold Wandurski, *Majakowski i polscy poeci*, przeł. Florian Nieuważny, w: *Włodzimierz Majakowski*, zebr. Florian Nieuważny, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1965, s. 283.
- 2 Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 22.
- 3 Witold Wandurski, *Majakowski...*, dz. cyt., s. 278.

czyli niecałe sześć lat po tym, jak Wandurski przyjechał z „rewolucyjnej Ukrainy do niepodległej Polski”⁴. Ale wtedy, na początku 1927 roku Wandurski był już uznanym reżyserem teatru proletariackiego, członkiem Komunistycznej Partii Polski, a także sekretarzem skórzanego i budowlanego związku zawodowego, a w Łodzi zatrzymała go „robota konspiracyjna”⁵.

Wandurski, choć urodził się i dzieciństwo spędził w Łodzi, w 1913 roku wyjechał na studia prawnicze do Moskwy, w której był świadkiem zarówno patriotycznego entuzjazmu, jaki w carskiej Rosji wywołał początek I wojny światowej, jak i rewolucji lutowej i październikowej, do których wojna ta doprowadziła, a które wywołały polityczne trzęsienie ziemi i całkowitą zmianę ówczesnego świata. W 1921 roku, po siedmiu latach spędzonych we wrzającej żywą historią Rosji, przyjechał z Charkowa najpierw do „fryzjersko-krawieckiej” Warszawy, a potem do rodzinnej Łodzi, „której ulice odpoczywały w letargu zastoju przemysłowego”⁶. I jak sam pisze, wałęsał się po mieście „nikomu nie znany, obdarty – w spodniach z worka”⁷, z torbą podrózną, w której „obok kilku par nie najlepiej pocerowanych skarpetek oraz taniutkiej i – tak! – jedynej koszuli” przechowywał „kilka tomików wierszy poetów rosyjskich”. „Ale – jak wspominał – najbardziej troszczył się o nędznę, na cienkim gazetowym papierze wydany, gruby tom, zawinięty starannie w papier i stary ręcznik «Wszystko co napisał Włodzimierz Majakowski»”⁸.

I to właśnie poezję Majakowskiego zaraz po powrocie do niepodległej ojczyzny pokazał Wandurski swojemu gimnazjalnemu koledze, wtedy dobrze już znanemu autorowi, Julianowi Tuwimowi. Wrażenie, jakie wywarła ona na stołecznej cyganerii, było piorunujące. Można wręcz stwierdzić, że to właśnie wiersze rosyjskiego rewolucjonisty stały się przepustką, dzięki której Witold Wandurski mógł wkroczyć na artystyczne salony odradzającej się Polski (choć oczywiście już na samym początku ze

4 Tamże, s. 277.

5 Tamże, s. 282.

6 Tamże, s. 278.

7 Tamże, s. 277.

8 Tamże.

Skamandrytami nie było mu po drodze). Tym samym stał się on prekursorem zmian, które już niebawem zająć miały w świadomości polskiej awangardy. To między innymi jego pamiętne spotkanie z Tuwimem i wprowadzenie poezji Majakowskiego do krajowego obiegu literackiego zainicjowały proces politycznego radykalizowania się rodzimego świata artystycznego. Środowiska twórcze zaczęły kilkuletni marsz w lewą stronę, przenosząc się z dotychczasowych futurystyczno-kubistycznych pozycji, w stronę sztuki zaangażowanej w budowę komunizmu.

Proces ten przebiegał jednak stopniowo. Aleksander Wat, który w *Moim wieku*, wywiadzie-rzecz udzielonym Czesławowi Miłoszowi, na pytanie noblisty o wkraczanie zagadnień ideologicznych do środowisk intelektualnych w latach 20. odpowiada:

Ja używam słowa rewolucyjność, bo mówić o marksizmie w świecie literackim do jakiegoś 1926 roku prawie nie można. Marksści polscy w latach dwudziestych stanowili małą sektę, przy czym [...] to były jakieś resztki, raczej niedobitki starego, najbardziej ortodoksyjnego socjalizmu⁹.

Wat wspomina co prawda o „Nowej Kulturze”, czasopiśmie społeczno-kulturalnym redagowanym głównie przez Jana Hempła, członka partii komunistycznej, ale dodaje, że bardziej niż o świadomość walki klasowej środowisku artystycznemu chodziło o pewien „feeling”, o odczucie nadchodzącej zmiany, a właściwie „całkowitej odnowy”, choć pochodzącej może nawet bardziej ze spenglerowskiej atmosfery katastrofizmu niż reperkusji rewolucji rosyjskiej. „Socjalizm wyobrażaliśmy sobie jako w gruncie rzeczy doktrynę socjalistyczną i ideał socjalistyczny” – podsumowuje Wat¹⁰.

Również Izaak Deutscher, polsko-żydowsko-angielski historyk, który w latach 20. wstąpił do Komunistycznej Partii Polski, w wywiadzie z 1958 roku pod tytułem *The Tragedy of the Polish*

9 Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. I, Universitas, Kraków 2012, t. I, s. 23.

10 Tamże, s. 31.

Communist Party (Tragedia Polskiej Partii Komunistycznej)¹¹ wspomina tamten okres jako moment, w którym polski proletariąt stopniowo odzyskiwał utracone wraz z wojną polsko-bolszewicką zaufanie do komunistów. Początkowy entuzjazm polskiej klasy robotniczej do niepodległej Polski w dość szybki sposób przeistoczył się w demaskację podstaw burżuazyjnej idei niezależnego państwa narodowego jako mechanizmu obłudy i wyzysku. W tym procesie deziluzji istotną rolę odegrał coraz bardziej pogłębiający się kryzys, szalejąca hiperinflacja, ale również słabość kolejnych rządów niewystarczająco szybko wprowadzających niezbędne reformy. Jak pisał Deutscher: „Początkowe lata dwudzieste odznaczają się kolejnym wzrostem wpływów Komunistycznej Partii Polski. Wzrostem, którego szczyt przypada na rok 1923, a w szczególności na listopad 1923 roku, czyli na strajk powszechny w Krakowie”¹². Deutscher dodaje również, że przez wiele lat wierzył, że rok 1923 to rok „straconej rewolucji”, tak w Polsce, jak Niemczech. I choć po latach dowody historyczne zdają się przeczyć tej tezie, to jednak nastrój tamtych dni, a także – jak to ujmuję – „spełnienie wielu elementów sytuacji rewolucyjnej: strajku powszechnego, powstania krakowskich robotników, przejścia wojska na stronę klasy pracującej, a ujmując to najogólniej, całkowitego fermentu, który ogarnął kraj”¹³ – wytworzyły żyzne podłoże dla zyskujących coraz większy rozgłos idei komunistycznych. Jednak – co należy dodać – owa radykalizacja mas w roku 1923 – ze względu przede wszystkim na przetasowania w polityce Kominternu i ich wpływ na politykę polskich komunistów – nie została odpowiednio mocno wyzyskana, co pozwoliło na ideologiczne zawłaszczenie wydarzeń krakowskich przez socjalistów.

11 Zob. Izaak Deutscher, *The Tragedy of the Polish Communist Party*, w: *Marxism in Our Time*, *The Ramparts Press*, Berkeley 1971. Wywiad po raz pierwszy opublikowany w 1958 r. w: „Les Temps Modernes”. www.marxists.org/archive/deutscher/1958/polish-tragedy.htm, [dostęp: 15 sierpnia 2016]

12 Tamże.

13 Tamże.

Ów ferment, o którym wspomina Deutscher, znajduje także swoje odbicie w liście Witolda Wandurskiego do Władysława Broniewskiego z 20 maja 1924 roku. Tak pisze łódzki artysta o swoim rozczarowaniu polityczną postawą kręgu ludzi związanych ze wspomnianą już „Nową Kulturą”:

to spokojni mieniszewicy-teoretycy, którzy – w drodze zapału intelektualistycznego – przyjęli program komunistów. Duchowo jednak nie tylko nie są zbolszewizowani, ale wszelkiej katastrofy prawdziwie rewolucyjnej ([...] żywiołowego buntu mas i – gorzej – wybuchu podkładów świadomości rozpaczonych ludzi kultury) boją się jak diabeł wody święconej.

[T]o truchło duchowo nie dorosło do rewolucji: za mało gardzą sobą, za bardzo nienawidzą tych, co już się dobrze na sejmowych fotelach pourządzali, a nie rozumieją męki rewolucji.

Nikt z nich zrozumieć nie chce, że rewolucja to bolesna tragedia, wspała pożar, na którym samemu spłonąć trzeba, zbestialić się trzeba – by znaleźć w sobie prostą radość życia, życia w pełni i może przede wszystkim fizjologicznej.

Ale co tu mówić, kiedy są to ludzie bez jajec. A nie tylko sztuka, ale i rewolucja wymaga ludzi – z jajcami!¹⁴

I choć w liście tym Wandurski nie do końca wiąże rewolucję z komunizmem, od którego – jak twierdził – tak jak od ludzi z „Nowej Kultury” odpycha go „zawężenie rabinistyczne horyzontów myślowych”¹⁵, to jego zapał rewolucyjny jest niepodważalny. Warte zauważenia jest także powiązanie rewolucji – tego wspałego, ale i bestialskiego pożaru, który na nowo ukształtuje świat – z fizycznością. To związek, który powróci w jego późniejszych rozważaniach nad teatrem robotniczym. Co więcej, można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że to właśnie z pracy w teatrze (w momencie pisania listu Wandurski już od prawie roku współorganizował Scenę Robotniczą w Łodzi) wyniósł on przekonanie o rewolucyjnej roli, jaką odegrać miało robotnicze ciało, bestialskie ciało masy. Bo choć subwersywny potencjał

14 *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1930*, oprac. Feliksa Lichodziejewska, PIW, Warszawa 1981, s. 119.

15 Tamże, s. 120.

cielesności europejski świat (nie tylko) teatralny wyzyskiwał już co najmniej od czasów emancypowania się sztuki teatru spod absolutnej władzy dramatu – eksplorując seksualność, deformacje czy mechanikę – to dopiero artyści tacy jak Wandurski odkryli tkwiącą w tej cielesnej gromadzie sprawczość. Doświadczanie zetknięcia się z masowym ciałem proletariackim, współobcowania z jego przerażającą mocą, odcisnąć miało na artyście niezacieralne piętno. Konfrontacja z tą wibrującą gniewem, niemą materialnością skutkować miała wyrwaniem się widza z teatralnej iluzji, otrząśnięciem się z ideologicznego zamroczenia, które ustawiało robotnika czy też jego postać w tym miejscu, które akcja dramatu akurat uznała za słuszne. Porzucenie czysto reprezentacyjnej funkcji, jaką pełniła cielesność aktora, owocowało wnikliwą analizą jego świeżo odzyskanej materialnej konkretności. Widz mógł przyrzeć się stojącemu na scenie proletariuszowi niczym obcemu, przeniknąć wzrokiem przez jego dotychczasową przezroczystość, rozpoznać, że pod graną przez niego postacią tkwi ciało, na którym odgrywana jest historia; a także, na którym zapisywana jest jego pozycja społeczna. W odpowiednim wyzyskaniu tego scenicznego efektu tkwiło zarzewie rewolucyjnego buntu.

Powróćmy jednak do spotkania Wandurskiego z Majakowskim w 1927 roku. Nie tylko sytuacja polityczna w Polsce wyglądała już zgoła inaczej niż na początku lat 20., ale także pozycja, jaką w życiu społeczno-kulturalnym zajmował Wandurski, uległa zmianie. Łódzki artysta był już wtedy aktywnym działaczem ruchu komunistycznego, bohaterem skandalu związanego ze zdjęciem z afisza Teatru im. Słowackiego w Krakowie jego sztuki *Śmierć na gruszy*, dyrektorem Łódzkiej Sceny Robotniczej borykającym się z jej półlegalnym statusem, a po tragicznej śmierci w górach Mieczysława Szczuki także redaktorem naczelnym czasopisma kulturalnego „Dźwignia” skupiającego komunizujących pisarzy i artystów. Bogate i niełatwe doświadczenia, jakie zebrał podczas tego kilkuletniego pobytu w Polsce, przekonały go o konieczności nadania swojej działalności artystyczno-politycznej jeszcze bardziej radykalnego kierunku. W jego zaangażowaniu partyjnym utwierdziły go pewnie również „hałas i rwetes” oraz wiadra pomyj,

jakie „w naszym nieprzewietrzonym kurniku”¹⁶ wylały się na jego głowę niecałe dwa lata wcześniej, po premierze *Śmierci na gruszy* – której przecież, jak sam przyznawał, nie rozpatrywał w kategoriach tekstu zaangażowanego politycznie.

Nazywano go bez ogródek „bezczelnym prowokatorem”, „agentem sowieckim i gloryfikatorem czerezwyczajki”, nie szczędząc przy tym epitetów: „ordynarne chamstwo”, „megalomańska beczelność”, „dramato-choróbskie zero” itp.¹⁷

A o samej, zdjętej z afisza po zaledwie sześciu przedstawieniach, sztuce pisano tak:

Ta satyra w interpretacji autora ma wybitnie tendencję antypaństwową i antypolską. Wandurski kpi z patriotów [...], natrząsa się z wojennych inwalidów [...] wyśmiewa sztab generalny złożony ze starych niedołęgów... Słowem bez żadnych obłonek Wandurski urządza sobie w teatrze propagandę komunistyczną przeciw wojnie, wzorując się na bolszewickim teatrze propagandowym”¹⁸.

Po krakowskiej aferze Wandurski postanowił wystawić *Śmierć na gruszy* jeszcze raz, tym razem kilka miesięcy później, na swojej Scenie Robotniczej. Reakcja łódzkiej prasy na premierę była zgoła inna. Nie powtórzył się tu dziennikarski rwetes i wrzask oburzenia tak słyszalny w Krakowie. Sprawy przybrały jeszcze gorszy obrót – w łódzkiej prasie nie ukazała się nawet jedna recenzja spektaklu. Nastąpiło jednak pewne podobieństwo – tak w Krakowie, jak i w Łodzi *Śmierć na gruszy* doczekała się jedynie sześciu wystawień. Komisariat Rządu miasta Łodzi ze względu na „porządek i bezpieczeństwo publiczne” zabronił dalszego grania tego spektaklu. Nie obeszło się też bez reperkusji wobec twórców przedstawienia – rewizji nocnych w domach członków Sceny,

16 Witold Wandurski, *Jak policja łódzka walczy z literaturą*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 23.

17 Helena Karwacka, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1969, s. 233.

18 Ludwik Skoczylas, „*Śmierć na gruszy*” W. Wandurskiego, „Goniec Krakowski” 23 stycznia 1925.



Witold Wandurski, *Śmierć na gruszy*, reż. Witold Wandurski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, prem. 15 stycznia 1925. Fotografie makiet.







zastraszania nakazami aresztowania, przeszukań czy konfiskat książek i prywatnej korespondencji¹⁹.

Zakaz grania sztuki, zamknięcie Sceny Robotniczej, bojkot prasy, ale także ciągłe paraliżowanie działalności teatru proletariackiego przez władze, kłopoty materialne, inwigilacja, wreszcie aresztowanie – wszystko to przyczyniło się niechybnie do ostrego zwrotu w poglądach Wandurskiego. Zmiana ta dotyczyła roli, jaką przyszło mu odegrać w budowaniu proletariackiej kultury polskiej, ale również społecznej misji artysty w ogóle. Postanowił więc zarzucić działalność literacką i poświęcić się aktywności politycznej, głębiej zaangażować się w walkę klasową. Ta radykalizacja postawy wyrażała się nie tylko w pracowitym zgłębianiu klasyków marksizmu, pracy w związkach zawodowych czy uczestnictwie w demonstracjach, ale także w sceptycznym postrzeganiu własnej – nie tak dawnej przecież – twórczości poetyckiej:

Czym nam imponowały przed laty te wszystkie „majstry od wiersza i prozy? Kulturą „słowa”, filologią uczeńców, poetyką szkolną ze wszystkimi tymi „asonansami”, „aliteracjami”, „obrazowością”, „subtelnością kolorytu” i czym tam jeszcze... A mam w dupie całą tę kuchnię aleksandryjską, to pitraszenie tortów, ornamentowanych misteryjnie lukrem i cukrem fidrygałów filologicznych [...] Ja chcę treści!

[G]dzie nowa estetyka, prawo, etyka? [...] My musimy je tworzyć przez bezpośredni kontakt z ruchem robotniczym. Jako zwykli żołnierze walki klasowej. [...] Ale dlaczego teraz, kiedy taki brak po prostu ludzi umiających czytać i pisać w każdym związku, dlaczego teraz wszystkie te „rewolucjonisty” pochowały się gdzieś. Robotnik pozostawiony samemu sobie...²⁰

Ten płomienny list Wandurskiego do Władysława Broniewskiego nie jest jedynie próbą odpowiedzi zatroskanemu jego decyzją o rezygnacji z pisania przyjacielowi. Przede wszystkim jest żarliwą, a nawet wściekłą deklaracją przypominającą bardziej przemowę do tłumu, który zebrał się wokół trybuny, aniżeli osobisty list do bliskiego kolegi. Tym bardziej, że Wandurski raczej bez ogródek zarzuca w nim Broniewskiemu, koledze po piórze,

19 Zob. Witold Wandurski, *Jak policja łódzka walczy z literaturą*, dz. cyt.

20 *Od bliskich i dalekich...*, dz. cyt., s. 234–235. List Wandurskiego do Broniewskiego z 22 stycznia 1926.

bierność wynikającą z niezrozumienia znaczenia momentu dziejowego, w którym się znajdują, czy wręcz kwestionuje jego zapal proletariacko-rewolucyjny, tak ochoczo wyrażany przecież jeszcze kilka lat wcześniej w ich wspólnym tomie poetyckim *Trzy salwy*. Te słowa musiały więc zaboleć warszawskiego twórcę. Jednak w liście tym pobrzmiewa również poczucie nadchodzącej zmiany. Końca pewnego etapu, drogi, jaką przeszedł Wandurski, od kiedy w 1921 roku wrócił do ojczyzny z dziełami zebranymi Majakowskiego. Wtedy przywiózł rodzimemu środowisku artystycznemu poezję rewolucyjnego twórcy, otwierając krajową awangardę na komunistyczne zaangażowanie. W 1927 roku – w roku przyjazdu Majakowskiego do Warszawy – domagał się już od kulturalnych przodowników krajowych pełnego i aktywnego zaangażowania w walkę klas i porzucenia tego samolubnego światka „kuchni aleksandryjskiej”. Warto może na marginesie wspomnieć, że rok 1927 to również moment, w którym po otrząśnięciu się z tak zwanego błędu majowego, czyli poparcia przez komunistów puczu Piłsudskiego, w głównych ośrodkach przemysłowych – Warszawie, Łodzi czy na Śląsku – Partia Komunistyczna cieszyła się większym poparciem od socjalistów, czego przykładem są – jak podaje Deutscher – wybory do rady Warszawy, podczas których nielegalna lista komunistów zebrała więcej głosów niż jakakolwiek inna partia.

Atmosferę tamtych dni i zwrot w życiowej postawie Wandurskiego najlepiej w pisanim po latach wierszu *Do przyjaciela* podsumował Broniewski. I choć poróżniła go z przyjacielem kwestia roli, jaką powinien pełnić artysta w ruchu komunistycznym, to jednak z dużą czułością odniósł się do postawy Wandurskiego:

Wiem, na diabła ci być poetą,
ćwierkającym lirycznie świerszczem:
stopy parzy Ci łódzki beton,
każdy krok w twoim dniu jest wierszem.

Chociaż Wandurski postanowił odrzucić poezję, to jednak nie przekreślił udziału jakiejkolwiek sztuki w tworzeniu kultury proletariackiej. Pozycja, jaką zajmował w niej teatr, pozostała nienaruszona. Działalność sceniczna bowiem nie sprowadzała

się, w jego mniemaniu, jedynie do artystycznej formy wyrazu interesów klasy robotniczej, pełniła także dziejową rolę agitacyjnego podium, pedagogicznej maszyny, a przede wszystkim platformy budowania proletariackiej tożsamości. To przecież w teatrze, zdaniem Wandurskiego, najdobitniej można było dostrzec ciało robotnika. To teatr był kuźnią, w której wykuty miał zostać człowiek przyszłej ery. Ze wszystkich dziedzin sztuki to właśnie teatr w największym stopniu odpowiadał potrzebom kolektywnego ciała proletariackiego.

Klasowo uświadomiony robotnik wielkiego przemysłu — a taki tylko może tworzyć sztukę proletariacką — nawykł do form społecznych wszelkiego wysiłku, myślowego i mięśniowego. Dlatego teatr, z natury swej sztuka gromadzka, odpowiada najbardziej jego potrzebom²¹.

Pomiędzy robotnikiem a teatrem zachodzi tutaj pewnego rodzaju związek dialektyczny. Z jednej strony jedynie scena może być miejscem zbiorowej obecności proletariackich, niewyszkolonych w technice aktorskiej, obciążonych fizycznością „mięśniową” ciężkiej pracy i przynależnych jej gestów ciała. To w teatrze w najpełniejszy sposób może zmanifestować się ich inność. Z drugiej strony, to dzięki temu zbiorowemu ciału teatr zyskuje życie — dzięki jego obecności może dojść do wymiany znaczeń pomiędzy sceną a widownią, do interakcji społecznej. Można także powiedzieć, że nie tylko teatr, ale i całe środowisko artystyczne odkryło dzięki działalności takich ludzi, jak Wandurski materię swojego awangardowego buntu. Wszechogarniający krzyk i sprzeciw początkowych lat XX wieku wobec wszystkich wartości mieszczańskich musiał zyskać ciało, które nie tylko byłoby w stanie go z siebie wydobyć, ale również ponieść dalej. Czyjeś barki musiały przecież unieść jarzmo przekreślenia tak długo wypracowywanych przez europejską filozofię analitycznych podstaw myślowych: racjonalności, która dla Kartezjusza decydowała o człowieczeństwie, pojęcia spójności, substancji, przyczyny i skutku, które dla Kanta były podstawą działania ludzkiego intelektu, czy najbardziej obłudnej — kapitalistycznej idei wolności, która, jak

21 Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927 nr 4, s. 20.

się okazało, była tylko przykrywką służącą zamaskowaniu mechanizmów wyzysku.

Jednak, aby ten prawdziwie proletariacki teatr mógł zaistnieć, trzeba było wprowadzić głębokie zmiany w sposobie funkcjonowania tej przesiąkniętej burżuazyjną ideologią instytucji, opartej na indywidualnych popisach aktorskich i dramacie ujmującym wszystko w abstrakcyjną, spójną całość i wystrzegającym się potencji społecznego oddziaływania. Już w 1921 roku Wandurski pisał o tym w „Robotniku”:

Autor sztuki nadaje widowiskom teatralnym treść [...], jest to jak gdyby szkielet, którego dopiero sztuka aktora i reżysera z pomocą całego zespołu pracowników artystycznych obleka powłoką mięśni, napęnia tętno żywo pulsującą krwią — słowem nadaje życie; teatr jest bowiem wytworem zbiorowym, jest sztuką gromadzką. Dramat napisany i wydrukowany nie jest bynajmniej „teatrem”, staje się nim dopiero po wcieleniu przez aktorów w grze. Gra stanowi o teatrze²².

W wypowiedzi tej widać, jaki wpływ na teatrologiczną myśl teoretyczną Wandurskiego wywarły idee tak zwanych wielkich reformatorów teatru, takich jak chociażby Meyerhold czy Craig, na którego przekonanie o śmierci współczesnego teatru autor *Śmierci na gruszy* powołuje się zresztą w tym artykule. Jak pisze, kryzys „państwka zakurzonych kulis”²³ uwidocznił się zwłaszcza po Wielkiej Wojnie. Cierpiąca na „uwiad starczy” sztuka sceniczna straciła kontakt z szerszą publicznością, a jej zbiorowy charakter przechwyciło kino, „dziecko nieślubne Techniki i Teatru, wyrzucone na rynek kapitalistyczny, a przygarnięte i wychowane przez ulicę wielkomiejską”²⁴. Opisywany przez niego rozpad teatru literacko-psychologicznego, w którym wszystkie środki teatralne pełniły jedynie funkcję poddańczą wobec literatury, domaga się nowego scenariusza. Odmiany, która jest na ustach całego środowiska artystycznego. Już w przywołanym wcześniej cytacie widać, że Wandurski bardzo wcześnie zorientował się, że

22 Witold Wandurski, *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik”, 29 grudnia 1921, s. 4.

23 Tamże.

24 Tamże.

główny punkt ciężkości w tej wizji teatru przyszłości nie będzie spoczywał na słowie, ale na zbiorowym ciele zespołu. I nie jest to bynajmniej, jego zdaniem, jakieś novum w dziejach tej sztuki: „pierwotną formą gry wszelakiej jest pantomima: ona to jest podstawą sztuki aktorskiej. Dzieje rozwoju form teatralnych stwierdzają fakt, że pierwotną formą teatru (która się zachowała dotąd wśród plemion tzw. «dzikich» i wśród ludu) – jest właśnie pantomima zbiorowa, czyli przedstawianie na migi gromady, w której niema jeszcze podziału na «widzów» i «aktorów»”²⁵. Pierwszy dramaturg pojawił się dopiero wtedy, gdy z chóru wydzielony został solista. Jednak gdy zaczynał on przejmować rolę wiodącą w tworzeniu przedstawienia, traciło ono swoją moc i społeczny oddźwięk. Najbujniejszy rozkwit teatru przypadał zawsze, zdaniem Wandurskiego, na okresy, w których teatr nie zapominał o tym, że jest „harmonijnym” zespoleniem różnych sztuk: „tańca, mimoplastyki, muzyki, śpiewu, wreszcie poezji”, a poeta to tylko (i aż) „biedny włóczęga, towarzysz wierny «ludu wesółków» – żonglerów, rybałtów, skoczaków”, z którymi niesie „na jarmarki radość innego życia, innych cierpień i radości innej, niż banalna codzienność ludzi pracy”²⁶. Teatr mieszczański jest właśnie przejawem historycznego zaprzeczenia tym gromadnym zasadom. Jego „okaleczona” rola ogranicza się jedynie do zapewniania rozrywki klasom panującym i narzucania ludowi ich ideologii.

Jednak na pełną konkretyzację tej teorii należało poczekać do (znów powracającego) roku 1927, w którym wyszedł czwarty numer „Dźwigni”. To tam Wandurski przedstawił swoją koncepcję „nowego zaczynu twórczego”, który – jak pisze – „przejawia się w odrębnym podejściu do zadań sztuki, w organizacji samego procesu twórczości, w poszukiwaniu nowych technicznych sposobów wzmocnionej sugestji, bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę”²⁷. A więc zmiana, która miała się dokonać, była zmianą całościową – nie odnoszącą się jedynie do przeniesienia akcentów z dramatu na teatralność poszczególnych elementów

składowych sztuki scenicznej – aktora, scenografii, publiczności czy słowa, ale na mediacje zachodzące pomiędzy nimi. Wandurski wróżył transformację tej dziedziny sztuki. A teatr oczywiście miał się stać papierkiem lakmusowym zachodzących w sferze publicznej przeobrażeń. Niesiony mocno w tamtym czasie wiatrem historii, w końcówce lat 20. XX wieku upatrywał długo wyczekiwany moment dziejowego przełomu:

w okresach przejściowych rozwoju historycznego, kiedy klasa panująca zaczyna tracić wpływy w masach, a nowa klasa, jeszcze nie uświadomiona sobie konkretnie własnych zadań, zdobywa pewną wagę w układzie sił społecznych — w tych okresach przejściowych nowy widz oddziaływa na teatr nie przez zmianę repertuaru, lecz przez wprowadzenie do narzuconych mu sztuk własnego aktora, który „wypacza” tendencje teatru w kierunku potrzeb, wyłaniającego go ze swego środowiska, widza²⁸.

Warto również zaznaczyć, że sama historia pojawienia się aktora-robotnika i różnego rodzaju scen robotniczych, początkowo najczęściej amatorskich teatrzyków proletariackich, jest ściśle związana ze specyfiką i tempem rozwoju ruchu robotniczego w poszczególnych krajach, a wśród najdojrzałszych artystycznie przejawów tej działalności wymienić można, mające także duży wpływ na kształtowanie się polskich amatorskich zespołów robotniczych, dokonania rosyjskiego Proletkultu czy scen Erwina Piscatora w Niemczech. Jednak w Polsce to dopiero odzyskanie niepodległości dało impuls do pełnego rozkwitu różnorodnej działalności kulturalno-oświatowej, w tym także teatralnej. W okresie zaborów tradycje te istniały – z różnych powodów zarówno politycznych, jak i społeczno-gospodarczych – głównie w zaborze austriackim. W Kongresówce czy zaborze pruskim były one raczej znikome. Natomiast po 1918 roku:

przy licznych organizacjach i stowarzyszeniach powstawały w całym kraju, w wielkich miastach i miasteczkach, w osiedlach fabrycznych amatorskie zespoły teatralne. O „aktorów” nie było trudno. [...]

25 Tamże.

26 Tamże, s. 5.

27 Witold Wandurski, *Scena robotnicza...*, dz. cyt., s. 19.

28 Tamże, s. 22.

Przyjmowały różne nazwy, zdarzały się dumne i wysoko sięgające Teatry, bardzo często Sceny Robotnicze, co podkreślało odrębność twórczości teatralnej proletariatu, były również Studia, świadczące o ambicjach kształcenia się zespołów, oraz najliczniejsze Koła i Sekcje dramatyczne i nawet Koła deklamacji chóralnej, specjalizujące się w najpopularniejszej wówczas recytacji zbiorowej²⁹.

Jednak ten artystyczny entuzjazm często nie szedł w parze ze świadomością klasowej i teatralnej odrębności tych scen. Zapał i masowy charakter tego kulturalnego zrywu nie zawsze składał się na jakość repertuaru (o ile w ogóle można o istnieniu takowego mówić) czy reżyserii. Odkrycie siły rewolucyjnej drzemącej w proletariackiej masie wymagało czasu, edukacji, zapoznania się z warunkami pracy twórczej, a często niestety także przewycięzania ogromu przeciwności organizacyjnych. Trzeba przyznać, że Wandurskiemu, wychowującemu się w Łodzi, łatwiej było podołać temu zadaniu. Tu bowiem dysproporcje społeczne i konflikty klasowe przybierały szczególnie drastyczne rozmiary. Tak opisywał je szkolny kolega Wandurskiego, Julian Tuwim: „Miasto kominów i błota, pałaców i małych drewnianych domków, nędzy i milionów, turkotu warsztatów i głuchej ciszy, kiedy zamilkną motory, miasto czarnej ciężkiej pracy, pod którą wre czerwony gniew, miasto głodu i przesyty [...] ziemia obiecana dla stu, a złe miasto dla pięciuset tysięcy”³⁰. Łódź była jednym z najszybciej rozrastających się miast niepodległej Polski, jednak zamieszkiwana w większości przez robotników borykała się również z ogromnymi problemami oświatowo-kulturalnymi. Na przełomie wieków ponad 60% kobiet i 50% mężczyzn zamieszkujących ten ośrodek przemysłowy było analfabetami. Ogromną zmianę w tym obszarze przyniosła rewolucja 1905 roku – jak grzyby po deszczu zaczęły powstawać wtedy przyzakładowe biblioteki czy koła samokształceniowe, wzrosło zainteresowanie kulturą, w tym również teatrem. Istotną cechą tego miasta, która odróżniała je od wielu starszych i bardziej zróżnicowanych

29 Estera i Mieczysław Wodnarowie, *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*, PIW, Warszawa 1974, s. 16.

30 Julian Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, w: *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, Czytelnik, Warszawa 1964, s. 15.

klasowo ośrodków w Polsce, był fakt, że inicjatywa tych działań wychodziła przede wszystkim od robotników. Temu procesowi edukacyjnego wrzenia z bacznością przyglądał się i dobrze zapamiętał kilkunastoletni Witold.

Inteligencka sowa Minerwy wyleciała zatem jak zwykle o zmierzchu. Najradykałniejszy manifest polskiego teatru proletariackiego musiał poczekać nie tylko na rozpoznanie toczącej się walki klas, ale również na powstanie pisma świadomego nachodzących zmian i skłonnego do publikacji tego praktycznego i teoretycznego podsumowania działalności łódzkiej Sceny Robotniczej.

Zadaniem „Dźwigni” jest skupienie tych pracowników kultury (literatów, plastyków itd.), którzy stoją na gruncie dążeń współczesnego proletariatu. Ludzi takich jest dziś w Polsce znacznie więcej, niżby się zdawać mogło, ale są oni rozproszkowani i odosobnieni.

Pismo nasze ma ich łączyć, ogniskować ich usiłowania. Ma ono zarazem orjentować czytelnika w chaosie dzisiejszego rozpadu kultury mieszczańskiej oraz wskazywać drogę stwarzania nowych wartości. [...]

Pracujemy dla przyszłości z pełnym poczuciem, że ona do nas należy i, że kiedyś w warunkach zupełnej swobody, bez porównania szerzej i skuteczniej, pracę naszą prowadzić będziemy. Dziś do naszego programu minimalnego wchodzi – przede wszystkim oczyszczanie gruntu w najbardziej zabagnionych w Polsce dziedzinach ideologii, pełnych najszkodliwszych fałszów, najwulgarniejszych oszustw. Będziemy starali się dawać oświecenie wszystkich dziedzin kultury, a zwłaszcza wszystkich procesów powstawania nowego świata myśli i sztuki³¹.

Kiedy gotowy był wreszcie grunt, Wandurski mógł wreszcie uderzyć z całą mocą. Podjął się karkołomnego dzieła – nie tylko opisał doświadczenia organizacyjne, proces formowania się zespołu, poszukiwania repertuaru, technik aktorskich, odnoszenia dokonań Sceny do praktyk teatrów profesjonalnych, ale także wpisał powstanie teatrów robotniczych w szeroką perspektywę historii kultury. Zmiany zachodzące w teatralności stały się dla niego wzornikiem, jeśli nie zasadą napędzającą kształtowanie się nowych formacji społecznych. Teatr w jego wizji był areną walki

31 Tekst odredakcyjny, „Dźwignia” 1927 nr 1, s. 1.

warstw uciskanych o uznanie. W stylizowanym na marksistowską typologię państw przeglądzie klasowej historii teatru opisuje trzy rodzaje ustrojów teatralnych służących ideologicznym interesom klas panujących – teatr grecki reprezentujący ideologię rycerstwa ateńskiego i arystokracji, teatr średniowieczny – wyraziiciela propagandy kościelnej, oraz teatr mieszczański. Obalenie scenicznej opresji każdej z tych epok teatralnych możliwe stało się jedynie dzięki wprowadzeniu na scenę aktora ze społecznych „dołów”, z którym mógłby utożsamić się wykluczani z uczestnictwa w sferze publicznej widz; aktora, który reprezentowałby jego sprawę; ale także aktora, który byłby zdolny rozpaść zarzewie buntu. Oczywiście nie była to droga prosta. Początkowo marginalizowany, musiał jak wirus wgryzać się w tkankę zespołu i sprytem wydzierać należne sobie miejsce. Toczył więc mozolną walkę o wyzwolenie się spod narzucanych mu gatunków, stylów, ról i postaci, a tym samym stawał się głównym aktorem tarć, które doprowadzić miały do zmiany układu sił społecznych. Jak tego dokonywał?

Z chwilą, gdy do przedstawień passyjnych wtargnął nowy aktor — zaczęła się „wypaczać” ideologia teatru średniowiecznego. Zamożne mieszczaństwo zachowało dla siebie przywilej obsady „szlachetnych” ról. „Podłe” role diabłów i żołdaków powierzano biedocie wędrownej, związanej wspólną nędzą z dołami społeczeństwa średniowiecznego — t. zw. wesołkom, skoczkom i frantom. Dopuszczenie „dołów” do ról misteryjnych miało fatalny dla ideologii kościoła skutek. Biedota miejska skorzystała sprytnie z odrębnego przywileju ról diabłów, nieobjętych tekstem i wprowadziła wszelkiego rodzaju „diableries”, czyli improwizowane wypadki satyryczne przeciwko klerowi i możnym³².

Do podobnej batalii przyszło teraz stanąć, wieszczyl Wandurski, aktorowi-robotnikowi. Pod względem ekonomicznym nie miał on wiele do zaoferowania oprócz własnej skóry. Sceny robotnicze w dwudziestoleciu międzywojennym, choć nie należały do rzadkości³³, borykały się z wieloma problemami bytowo-organizacyj-

nymi: brakiem odpowiedniego miejsca, pieniędzy na scenografię, czasu na próby (jako że aktorzy nie tylko byli amatorami, ale także pracowali w fabrykach, i to w systemie zmianowym), właściwego repertuaru (nie obciążonego „burżuazyjnymi plewami”), trudnościami organizacyjnymi (wynikającymi często z niemożności ułożenia odpowiadającego wszystkim grafiku), a ponadto z ciągłymi utarczkami z władzą. Teatr proletariacki musiał więc otworzyć się na poszukiwania takich form, które wydobywałyby pierwiastek materialności, nie tracąc jednocześnie w tym eksperymencie komunikacji z widzem. Jego podstawowym błędem byłoby bowiem roztrwonienie rodzącego się między widownią a sceną poczucia wspólnoty. Aby stać się „szkłem powiększającym — albo raczej radio-odbiornikiem, który chwyta niewidoczne fale i przesyła je widzowi przez aktora, jak przez głośnik”³⁴, często więc musiał rezygnować z waloru artystycznego na rzecz klarowności przekazu. Co z kolei w oczach krytyków niejednokrotnie świadczyło o dosadności czy wręcz prostactwie sztuki. Aktor-robotnik musiał zatem „wyrobić w sobie sprawność techniczną i wynaleźć takie formy wyrazu scenicznego, które bezpośrednio docierają do najistotniejszych głębin widza proletariackiego i odpowiadają jego kulturalnym potrzebom”³⁵. Jego ciało stało się jego orężem, ale ponieważ — jak twierdził Wandurski — śmiech jest „jedyną skuteczną bronią rewolucyjną”, to był on

i porządkującej rozproszone publikacje, druki ulotne, notatki prasowe czy wpisy policyjne dotyczące tego zjawiska. Szczególną rolę w tym masowym, lokalnym i często pozbawionym materialnych śladów ruchu odegrały m.in.: działająca w latach 1919–1921 Scena i Lutnia Robotnicza, którą założyła i kierowała Antonina Sokolicz; Studio Teatru Robotniczego Uniwersytetu Ludowego w Warszawie; łódzka Scena Robotnicza Witolda Wandurskiego; Łódzka Scena Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, która po aresztowaniu Wandurskiego połączyła się z Łódzką Sceną Robotniczą; Robotnicze Studio Teatralne Władysława Broniewskiego; Teatr Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego w Sosnowcu, którym przez ponad rok, od 1929 roku kierował Adam Polewka; Centralna Scena Robotnicza Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego; Akademicki Klub Literacko-Artystyczny (AKLA) – estradowy klub specjalizujący się pieśniach rewolucyjnych, satyrycznych piosenkach politycznych; kontynuująca działalność AKLI, nielegalna Czerwona Latarnia.

32 Witold Wandurski, *Scena robotnicza...*, dz. cyt., s. 20.

33 Najpełniejszy przegląd polskich robotniczych amatorskich zespołów teatralnych w dwudziestoleciu międzywojennym odnaleźć można w cytowanej już książce Ester i Mieczysława Wodnarów, *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*, zbierającej

34 Witold Wandurski, *Scena robotnicza...*, dz. cyt., s. 23.

35 Tamże, s. 24.

do tego wyzwania dobrze przygotowani. Musiał jednak nauczyć się odpowiedniego i produktywnego wyzyskiwania swojego ciała. Niczym członkowie trup wędrownych, którzy przechwytywali narzucane im strategie grania, przejmowali je, kopiowali, po czym wywracali na nice, wykorzystując powstałe sensy na własną korzyść, aktor-robotnik miał operować stylistyką karykatury, parodii, groteski. To właśnie na owym „fizjologicznym” aspekcie humoru zasadzało się „wypaczenie”. Dzięki tej metodzie najmocniej wybrzmieć miała materialność aktora-robotnika.

Niestety nie zachowały się egzemplarze reżyserskie do wielu spektakli Wandurskiego granych na Scenie Robotniczej, trudno więc orzec, jak dokładnie prowadził on grę aktorów, jakie dawał im wskazówki, jakim technicznym trudnościom zespół musiał stawić czoła. Można jednak podjąć się próby częściowego prześledzenia technik budowania roli, wczytując się w tworzone specjalnie na potrzeby teatrów robotniczych plakaty sceniczne. Zdaje się, że to właśnie te krótkie, humorystyczne i o ostrej wymowie utwory, służące celom tak pedagogicznym, jak agitacyjnym, najlepiej kreśliły obraz strategii konstruowania postaci. Charakteryzuje je grubość, plakaturowy właśnie, kontur pozbawiony wypełnienia. Brak im psychologicznej głębi, nie znamy ich motywacji, nie wiemy, skąd pochodzą, jaki przyświeca im cel. Jedyne, co o nich możemy powiedzieć – i jest to znamienne – to to, jak wyglądają. Przez *Giełdę światową* przewija się szereg nabywców chcących dokonać zakupu „wolnych obywateli, gotowych sprzedać swe ciało wraz z przyległościami”³⁶: Krokodyl – „otyły mężczyzna w żakiecie zielonkawym z długimi fałdami z tyłu, co przypomina ogon, z krótkimi nóżkami w żółtych spodniach i w żółtych rękawiczkach na krótkich palcach. Na głowie ma maskę krokodyla. W kłapie żakietu chryzantema”; Szakał – „dość szczupły, zwinny w ruchach mężczyzna, w szarym garniturze eleganckim. W kłapie surduta bukiet fiołków. Na głowie maska szakala”; Pani Żaba – „bardzo otyła dama w zielonej sukni jedwabnej z szerokim żabotem kremowym na piersiach i w kremowych rękawiczkach na rozcapierzonych palcach. Na gło-

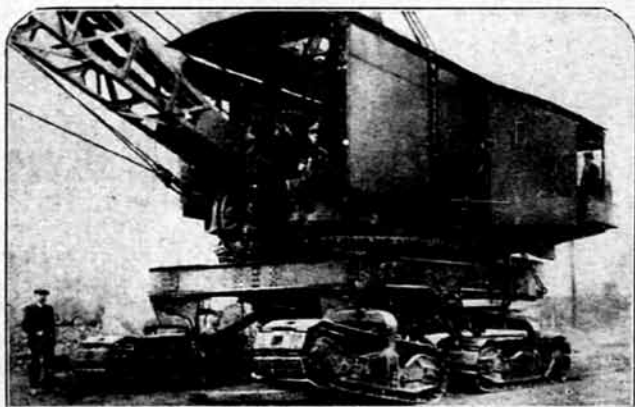
36 Ten i nast. cyt.: Witold Wandurski, *Giełda światowa. Obraz sceniczny*, w: tegoż, *Plakaty sceniczne*, wstęp i oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970, s. 29–52.



Witold Wandurski, *Gra o Herodzie*, reż. Witold Wandurski, Scena Robotnicza w Łodzi, prem. 1926.

N-r 4

MIESIĘCZNIK
WARSZAWA
L I P I E C
1 9 2 7



S
C
E
N
A



ROBOTNICZA W ŁODZI

WITOLD WANDURSKI

Niezbędne zastrzeżenia — liryczne i rzeczowe

Łatwo pisać ostre „krytyki” o wędnej sztuce burżuazyjnej. Trudniej już dodłubywać się analizą obiektywną do korzeni klasowych niekawej produkcji artystycznej, zasilającej dzisiejszy rynek polski. Ale prawdziwe trudności zaczynają się piętrzyć dopiero wówczas, gdy uwiadomi miłościwie nam panującej sztuki mieszczańskiej usiłuje się przeciwstawić kielkujące przejawy nowej twórczości — twórczości proletariackiej. Pomijamy narazie zasadnicze pytanie: czy — i o ile — możliwy jest rozwój sztuki proletariackiej w ustroju kapitalistycznym? Wyniki *formalne* są tu jeszcze zbyt nikłe i technicznie niedoskonałe. Nowy zaczyn twórczy przejawia się raczej w odrębnym podejściu do zadań sztuki, w organizacji samego procesu twórczości, w poszukiwaniu nowych technicznych sposobów wzmocnionej sugestji, bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę. Jeżeli burżuazja *przed* dojściem do władzy stworzyła już wartościowe dzieła własnej sztuki — Moliere i Beaumarchais we Francji, Fr. Schiller w Niemczech — to dlatego, że nadszedł przed rewolucją miała już zapewnione fundamenty gospodarcze swej ekspansji, a więc i możność technicznego opanowania sztuki i literatury. Nowa ideologia w sztuce mieszczańskiej miała znacznie ułatwione zadanie. Proletariat musi znosić jarzmo podwójnego ucisku: politycznego i ekonomicznego.

W ramach ustroju kapitalistycznego — a tem bardziej przy stosowaniu dzikiej „racjonalizacji pracy”, popieranej przez bezrobocie w Polsce — jakieś 95% energii robotnika zużytkowuje się na ciężką walkę o byt. Pozostałe 5% pochłania wysiłek organizacyjny, obrona interesów klasowych, wypracowanie ideologii... Zaledwie mały odsetek procentu może być zużyty — i to tylko z pośród najodporniejszej awangardy młodzieży robotni-

HEROD



I PA
C
H
O
E
Y



FOTOMONTAŻE LUDWIKA OLI



Witold Wandurski, *Gra o Herodzie*, reż. Witold Wandurski,
Scena Robotnicza w Łodzi, prem. 1926.

wie maska żaby”; Wąż dusiciel – „wysmukły, wysoki i giętki, w obcisłym ubraniu prążkowanym, w krawacie pstrym. Na głowie maska węża-okularnika”. Wiemy też, jak poruszają się te postaci – ich gestykulacja wzorowana jest na cechach charakterystycznych zwierząt, których maski noszą. Podobnie jest w przypadku drugiego wystawionego przez Łódzką Sceną Robotniczą plakatu scenicznego, *Gry o Herodzie*. Wśród bohaterów należących do królewskiej świty odnaleźć można Bankiera, Fabrykanta, Klechę i Dziedzica. Nie są to postaci w żadnej mierze wielowymiarowe, wręcz odwrotnie, skreślone są jednym pociągnięciem. Każdego z nich określa czy to pazerność („Byłem kiedyś jak inni, byłem zerem – / Dziś jestem wielkim bankierem.”), czy brutalność („Albo takie parobki, psubraty! / Też żądają człowieczej zapłaty! / Dawniej chlało to świńskie pomyje – / Dziś do Sejmu głosują te ryje!”), czy obłuda („Kościół służy Królowi wiernie: / Urabia dusze misternie, strzeże maluczkich od trądu, / Uczy szacunku dla rządku... / Ale cóż, kiedy słabnie dziś wiara: / rzadko wpływa obfitsza ofiara...”)³⁷. Karykatury nie unika nawet Anioł Pokoju, w przypadku którego – jak można się domyśleć – „wypaczenie” polegało na przedstawieniu go jako żądnego krwi i miłującego wojnę posłańca. Już sam ten przegląd postaci – przywołujących skojarzenia z maskami komedii dell’arte czy kukiełkami z bud jarmarcznych – typów szablonowych, jak wyduszki pozbawionych złożonej osobowości – pozwala domyśleć się, jak role te były kreowane. Ponieważ ich głównym rysem jest powierzchowność, cechować je musiała pewna przesada ruchowa, przechodząca w groteskę, pewien naddatek materialny charakterystyczny dla humoru rabelaisowskiego i „fizjologicznej” komedii. Zdaje się również, że uwypukleniu tego fizycznego grania służyć miały rytmiczne, banalnie rymowane, krótkie wypowiedzi, które nie pozostawiały miejsca na jakąkolwiek inną technikę aktorską poza parodystyczną, bazującą w dużej mierze na mechanicznym graniu. Podobnie eksponującą widowiskowość tej bufonady funkcję spełniać mogła pozbawiona jakiegokolwiek intrygi lub oparta jedynie na dramaturgicznych strzępach fabuła.

³⁷ Ten i nast. cyt.: Witold Wandurski, *Gra o Herodzie. Mięsopest proletariacki*, w: tegoż, *Plakaty sceniczne*, dz. cyt., s. 53–89.

Zupełnie odmienną od tych – prawie całkowicie zajmujących scenę – postaci stanowi druga grupa występujących w tych utworach bohaterów. Ich status jest jednak nie do końca jasny. W *Giełdzie światowej* spis osób dramatu zastąpiony został sformułowaniem „DZIAŁAJĄ” i podzielony na dwie części: „Na scenie” i „Na widowni”. Co ciekawe, wśród tych drugich znajdują się zarówno postaci może i drugoplanowe, ale jednak pełniące istotną rolę w tym plakacie – czyli sprzedawców ciał – Kowala, Dziewczyny Jasnowłosej, Literata, itp., ale także bezimienni Robotnicy (Robotnik I, II, Inni robotnicy). A ponadto do grona działających na widowni postaci, obok imiennych i bezimiennych ról, wpisana została również publiczność. I faktycznie, znajduje to swoje odzwierciedlenie w tekście – w którym wśród osób wypowiadających dane kwestie uwzględnia się także: Głosy z (i wśród) publiczności, Publiczność oraz Wszystkich (te dwie ostatnie postaci (?) śpiewają *Czerwony marsz*, hymn polskiego i międzynarodowego proletariatu). W *Grze o Herodzie* sytuacja jest też dość niespotykana – wśród osób dramatu (MASZKAR MIĘSOPUSTU) pojawia się co prawda chłopiec-gazeciarz – przyłapany na podłożeniu bomby uczestnik strajku, który jednak po kilku linijkach „czmycha w publiczność”), ale nie ma posiadającej w tekście kilka kwestii Publiczności (śpiewającej głównie refren z przeboju kabaretu Qui Pro Quo). Wydaje się zatem, że te – zarówno imienne, jak i grupowe oraz pozbawione indywidualnych nazw – postaci są po prostu proletariuszami. I nieistotne jest tu, czy są to autentyczni aktorzy Sceny, czy widowie przedstawienia. Łączy ich przecież ta sama wspólnota interesów. Nieliczne i raczej niepozostające na długo w świetle sceny (albo siedzą na widowni, albo na nią uciekają) postaci przemawiają w imieniu wszystkich zgromadzonych proletariackich aktorów-widzów. Inaczej też pisane są ich role – treści przez te postaci (nawet imienne) wypowiedziane są najczęściej bardzo krótkie, nie raz jednozdaniowe. Pełnią rolę potakiwań lub sprzeciwów, jęków, powiadomień o dziejącym się poza sceną (ale w akcji dramatu) strajku. Niejednokrotnie są to wypowiedzi formułowane w liczbie mnogiej („Pod mostem my nocowali. Z głodu padniemy, nogi nam się uginają!...”), a do najdłuższych kwestii należą śpiewane pieśni rewolucyjne, takie jak *Czerwony sztandar*. Jego ostatnia zwrotka

(„Precz z tyranami, precz z zdziercami, / Niech zginie stary, podły świat / My nowe życie stworzym sami / I nowy zaprowadzim ład / I nowy zaprowadzim ład... / Dalej więc, dalej więc, / Wzniesmy śpiew...”) kończąc *Giełdę światową*, nie tylko zamyka akcję plakatu obrazem wzbierania wśród pogardzanej klasy fali rewolucyjnego sprzeciwu, ale także stwarza specyficzną sytuację teatralną, która ma nie tyle wybrzmieć do końca, doprowadzić do finału, przynieść długo wyczekiwane rozwiązanie konfliktu, ile raczej zawiesić fikcyjny świat spektaklu i przenieść odmalowany na scenie bunt w świat rzeczywisty, świat publiczności właśnie, a nie świat postaci dramatu. Śpiew *Czerwonego sztandaru* zaczyna się, niczym na prawdziwej manifestacji, od intonującego potężnym głosem pierwsze wersy Pierwszego Robotnika („Precz z tyranami, precz z zdziercami, / Niech zginie stary, podły świat”). Potem pieśń podejmują Inni Robotnicy („My nowe życie stworzym sami / I nowy zaprowadzim ład / I nowy zaprowadzim ład...”), w końcu przyłącza się do nich Publiczność („I nowy zaprowadzim ład...”), aby ostatnie wersy („Dalej więc, dalej więc, / Wzniesmy śpiew...”) śpiewane były już przez Wszystkich. Odtworzenie tej, jak należy przypuszczać, znanej wszystkim widzom zasiadającym na widowni choćby z wieców pierwszomajowych dramaturgii narastania pieśni rewolucyjnych jest świadomym gestem sięgnięcia po element głęboko zakorzeniony w kulturze robotniczej. Rola, jaką odegrały w jej formowaniu protest songi, jest przecież nie do przecenienia. Nie tylko budowały wśród manifestujących podniosły nastrój, opowiadały o ich krzywdach, przekazywały wspólne im „gorące prawdy”, wywoływały powszechny entuzjazm i poruszenie, ale przede wszystkim były platformą zjednoczenia i mobilizacji uciskanej klasy. Ich treść była komunikatywna, słowa proste i trafiające do słuchaczy, łatwe do zapamiętania, a przy tym prześięknięte uczuciową głębią, a często wręcz rzewnym patosem. Odwołując się do wspólnych doświadczeń, zbiorowych emocji złości, sprzeciwu, bezradności, chęci zemsty, były zapisem historii ruchu robotniczego. Przekazywane były zazwyczaj z ust do ust, z rodziców na dzieci, wielokrotnie zbiorowo powtarzane na różnego rodzaju manifestacjach, nie posiadały najczęściej „oficjalnych” form spisanych – stanowiły alternatywne archiwum pamięci proletariatu, opowiadały o dziejach ich walki

i nadziejach na zmianę świata. Jednak zdaje się, że dla ówczesnego ruchu robotniczego jedną z istotniejszych ich funkcji była agitacja. To właśnie pieśni rewolucyjne były jedną ze skuteczniejszych form popularyzowania tendencji politycznych i rozbudzania zbiorowego zaangażowania.

Zatem obecność sceniczna postaci będących reprezentantami proletariatu ma z jednej strony charakter przedmiotowy – bez ich pojawienia się nie dopełniłaby się rama przedstawianej w plakatach ilustracji. Giełda nie mogłaby przeprowadzać transakcji kupna-sprzedaży, a świta króla Heroda, gdyby nie dziejący się poza sceną strajk, nie miałyby powodów do martwienia się chorobą monarchy. Można więc przypuszczać, że gra tych postaci (bo zapewne Wandurski umieszczał wśród publiczności członków zespołu, którzy chociażby zaczynali dane kwestie, np. inicjowali śpiew) miała charakter „zerowy”. Że nie uczestniczyli oni w karykaturalnym „wypaczaniu”.

Z drugiej strony jednak, ich obecność na widowni, bycie aktorem-widzem ma charakter podmiotowy. Emocjonalne odwołanie się do wspólnej dla aktorów-widzów sytuacji wykluczenia, poczucia ucisku buduje zbiorową tożsamość robotniczą. Ten bezimienny, nieoświetlony światłem rampy uczestnik owych spektakli może nie jest pełnoprawną osobą sztuki, za to jest zbiorowym podmiotem społecznym. W ten sposób Wandurski wiąże groteskowość „wypaczania” z patosem tworzenia wspólnoty. A zatem, podczas gdy aktor odgrywający kapitalistyczne role przechwytywał i parodiował najgorszy przejaw teatru mieszczańskiego – farsę, nadając jej mocno polityczny wymiar (obrazujący się w przypuszczaniu szarż na „złych” ciemężycieli), gra aktorska widzów-aktorów – jak można przypuszczać – jeśli miała mieć jednak jakiś charakter, to jego podstawowym elementem mogła być wzniosłość, którą wytwarzało budowanie wspólnoty.

Warto może na koniec zapytać, czy tożsamość zbiorowa zawsze musi powstawać w ciemnościach spowijających widownię, w sferze zaniku różnic, w której każda jednostka znajdująca się w mroku

przez brak światła padającego na jej twarz, ręce, posturę pozbawiana jest niejako mimiki, gestów, odruchów? Czy ta różnorodność odgrywa jakąś rolę w walce o wspólnotę? Czy unaocznienie odmienności nie ułatwiłoby oświecenia tożsamości? Wreszcie, czy „wypaczanie” tylko mieszczańskiego teatru nie ogołacało teatru proletariackiego, a przede wszystkim, czy metoda ta była skuteczna? Inny wielki teoretyk teatru tamtego okresu, Bertolt Brecht (którego z Wandurskim łączyło przecież tyle rozpoznań) w swojej praktyce scenicznej postulował zamrażanie „mimicznego i gestycznego wyrazu stosunków społecznych, w których pozostają ludzie określonej epoki”³⁸. Jego Gestus jednak – nawet jeśli wpisany we mnie – był zawsze czyjś, przynależał do innego, obcego, był wytworem sytuacji historycznej, był zrodzonym z naukowej obserwacji wykładem prowadzonym przez ciało. Miał, wskazując na cielesną obcość i zaszłość, pozwolić zrozumieć tożsamość i teraźniejszość. Z montażu cytatów posklejać podmiot. Na kwestionowaniu swoich zachowań ulepić pewność swoich wyborów. Przez jednostkowość sięgnąć zbiorowości. Wreszcie w ciele opowiedzieć historię jego wykluczenia. Oczywiście pytanie, czy z kolei Brechtowi się to udało, też jest zasadne, jednak w kontekście myśli Witolda Wandurskiego ważniejsza staje się kwestia, czy oparte na aspekcie negatywnym rozpoznanie własnej podmiotowości, pozbawione badania historyczności własnego Gestusu, niedokumentujące własnej dziejowości poprzez zwrot ku samemu sobie, nie prowadzi do rozpowszechnionego postrzegania teatru jako efemerydy dziejowej? A tym samym, czy nie umniejsza rangi teatralności? I nie skazuje teatru robotniczego nie tylko na wykluczenie z oficjalnych dziejów teatru, ale także na niepamięć o swojej cielesności i tkwiącym w nim potencjale rewolucyjnym? Może dlatego tak trudno odpowiedzieć na zadane przez Witolda Fillera pytanie?

Model teatru, jaki budował ongiś Wandurski, stał się już sprawą historii. Odpadł zeń szalunek zacierzewień, uproszczeń, krótkotrwałych mód. Pozostał... Cóż właściwie pozostało? Jak akademijny frazes

38 Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, „Dialog” 1959 nr 7, s. 120.

brzmi zdanie o ideowej słuszności wyboru w tym labiryncie estetyk, jakim były lata dwudzieste. A przecież jest to zdanie na swój sposób prawdziwe. Wandurskiego nie skusiła ani hermetyczność awangardy, ani łatwy psychologizm teatru mieszczańskiego. Instynktem twórcy wiedziony próbował nowoczesną formę teatralnego widowiska pogodzić z życzeniem masowego odbiorcy³⁹.

39 Witold Filler, *Teatr Witolda Wandurskiego*, w: program do *Śmierci na gruszy*, Teatr Satyry Maszkaron, Kraków 1986, s. 4.

Bibliografia:

Brecht Bertolt, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, przeł. Zbigniew Krawczykowski, „DIALOG” 1959 nr 7.

Deutscher Izaak, *The Tragedy of the Polish Communist Party*, w: *Marxism in Our Time*, The Ramparts Press, Berkeley 1971; www.marxists.org/archive/deutscher/1958/polish-tragedy.htm.

Filler Witold, *Teatr Witolda Wandurskiego*, w: program do *Śmierci na gruszy*, Teatr Satyry Maszkaron, Kraków 1986.

Karwacka Helena, *Witold Wandurski*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1969. *Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1930*, oprac. Feliksa Lichodziejewska, PIW, Warszawa 1981.

Shore Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

Skoczylas Ludwik, „*Śmierć na gruszy*” W. Wandurskiego, „Goniec Krakowski” 23 stycznia 1925.

Tekst odredakcyjny, „Dźwignia” 1927 nr 1.

Tuwin Julian, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, w: *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, Czytelnik, Warszawa 1964.

Wandurski Witold, *Giełda światowa. Obraz sceniczny*, w: tegoż, *Plakaty sceniczne*, wstęp i oprac. Helena Karwacka, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1970.

Wandurski Witold, *Jak policja łódzka walczy z literaturą*, „Wiadomości Literackie” 1925 nr 23.

Wandurski Witold, *Kino, teatr a literatura*, „Robotnik”, 29 grudnia 1921.

Wandurski Witold, *Majakowski i polscy poeci*, przeł. Florian Nieuważny, w: *Włodzimierz Majakowski*, zebrał Florian Nieuważny, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1965.

Wandurski Witold, *Scena robotnicza w Łodzi*, „Dźwignia” 1927 nr 4.

Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, Universitas, Kraków 2012.

Wodnarowie Estera i Mieczysław, *Polskie sceny robotnicze 1918–1939*, PIW, Warszawa 1974.

Jak robić teatr robotniczy?

Brygada szlifierza Karhana

w Teatrze Nowym (1949)

Dorota Sosnowska

Dzięki Polskiej Kronice Filmowej zachował się niespełna dwuminutowy fragment ze spektaklu *Brygada szlifierza Karhana*, którym 12 listopada 1949 roku zainaugurowano działalność łódzkiego Teatru Nowego. „W całej Polsce święci tryumfy sztuka *Brygada szlifierza Karhana*, której autorem jest czeski robotnik Vašek Káňa. Oto fragment przedstawienia, za które zespół Teatru Nowego w Łodzi został odznaczony orderem Sztandar Pracy. Świetnym odtwórcą roli Karhana ojca jest Józef Pilarski. Przed chwilą stary Karhan, szlifując czopy tłokowe, pobił rekord ustanowiony przez brygadę jego syna”¹ – brzmi komentarz czytany przez Andrzeja Łapickiego. „No tak, a teraz, chłopcy, chodźcie tutaj do mnie” – mówi stary Karhan i w kadrze pojawiają się młodzi szlifierze z jego synem, granym przez Kazimierza Dejmka, na czele. Scena rozgrywa się w fabryce, widać drewniany stół, dwie kolumny, szarą betonową ścianę. Za plecami aktorów wiszą agitacyjne plakaty. Ubrani w autentyczne stroje robocze aktorzy grają prosto, unikając psychologizmu czy charakterystyczności. „W górę tatę Karhana!”, krzyczą na wiadomość, że starzy szlifują

¹ Zob.: *Polska Kronika Filmowa* 16/50, www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6217 [dostęp: 22 listopada 2016].

czop tłokowy w cztery minuty. Scena kończy się zbiorową radością i podrzucaniem na rękach.

Spektakl znalazł się w Polskiej Kronice Filmowej ze względu na stan, który Maria Czanerle, bezkrytyczna wielbicielka teatru Kazimierza Dejmka, opisywała w kategoriach zbiorowego entuzjazmu. „Czy można się dziwić, że Waszek Kania i teatr z *Brygadą szlifierza Karhana* rzucili czary na wszystkich? Nie tylko łódzkich robotników, na publiczność teatru. *Brygada* przybyła do Warszawy i wzięła przebojem stolicę. Działacze kulturalni, prominenci i recenzenci potracili głowy z wrażenia”². Autorka tłumaczy ten fakt entuzjazmem, szczerością, autentycznym zapalem młodych twórców. Mimo rażącego naiwnością tonu, coś musi się kryć w opisywanym przez Czanerle zbiorowym szaleństwie wokół *Brygady*..., skoro Marta Fik, o wiele bardziej krytyczna i podejrzliwa wobec motywacji Grupy Młodych Aktorów – założycieli Teatru Nowego, bezradnie rozkłada ręce: „Jest rzeczą właściwie do końca nie wyjaśnioną, skąd wziął się aż tak wielki jego [Teatru Nowego] sukces, nie wyjaśnioną nawet wówczas, gdy pamiętać o wszystkich nakazach i ograniczeniach okresu socrealizmu. Stał się bowiem teatrem potrzebnym, i to nie tylko potrzebnym politycznie, a trudno uwierzyć, by entuzjazm, jaki budził, był w całości udany”³. Tym samym zagrana 153 razy *Brygada szlifierza Karhana* przeszła do historii polskiego teatru jako bodaj jedyny udany, a w każdym razie jeden z niewielu udanych spektakli socrealistycznych. To określenie oddaje w pełni bezradność krytyków i historyków, którzy z perspektywy czasu, widząc w socrealizmie zjawisko jednoznacznie negatywne, nie potrafią znaleźć miejsca dla spektaklu, który w dokumentach, archiwach, teatralnych przetworzeniach, a także wspomnieniach kształtujących tożsamość pokoleniową ówczesnych młodych funkcjonuje jako symptom przełomu, przebijający przez obowiązujące przekonanie, że od 1949 roku teatr funkcjonował jedynie w warunkach opresji; że prawdziwy artyzm bronił się lub ugiął przed przychodzącą z zewnątrz, obcą, złą i narzucaną siłą propagandą

2 Maria Czanerle, *Rodowód teatru*, w: *Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*, red. Stanisław Kaszyński, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983, s. 10.

3 Marta Fik, *Teatr i życie*, w: tamże, s. 95–96.

sztuki robotniczej, masowej, politycznie zaangażowanej, realistycznej. Jedynym sposobem na wyrwanie z tej patowej sytuacji jest więc nazwanie inicjatywy Dejmka i Młodych autentyczną i zaangażowaną, naiwną i szczerą – przekupienie ideologicznego i politycznego, a przy tym skutecznego, gestu autentyzmem emocji i naiwnym zaangażowaniem ludzi, którzy „znali tylko piekło hitleryzmu”⁴. Oswojona w ten sposób *Brygada szlifierza Karhana* przestaje uwierać, traci potencjał wyostrażania paradoksów kształtujących ówczesną kulturę i rzeczywistość, gubi pełen sprzeczności obraz teatru zaangażowanego w politykę. Proponuję więc, by wrócić do tego spektaklu sprzed 67 lat i na nowo zadać pytanie o teatr socrealistyczny w Polsce.

W ARCHIWUM

Resztki składające się dziś na obraz *Brygady*... – fragment kroniki filmowej, kilka zdjęć, program teatralny, plik recenzji prasowych – stanowią swoiste wyzwanie.

Współczesne teorie dokumentacji teatru i performansu uwolniły badacza od konieczności rekonstruowania dzieła, podważyły tak – wydawałoby się – oczywisty fakt, że spektakl ogranicza się do wydarzenia na żywo i pozwoliły włączać dokumentację w obręb refleksji nie tylko jako dowód, formę sprawdzenia faktów podporządkowaną efemerycznemu i przemijającemu zdarzeniu, ale także jako materialne resztki, przedmioty, sformułowania i ślady dalszego życia tego, co utracone; paradoksalnej nieprzemijalności przedstawienia. Kiedy w znanym tekście *Performans pozostaje* Rebecca Schneider przeciwstawia archiwum ciała, historię uprawianą w oparciu o dokumenty – pamięci wpisanej w ruch, gest, „przekazywanie czynnego działania z ciała do ciała”⁵, nie tyle postuluje odrzucenie materialnych resztek-kości na rzecz ciała-performansu, ile raczej namawia do potraktowania archiwum jako

4 Maria Czanerle, *Rodowód teatru*, dz. cyt., s. 12.

5 Rebecca Schneider, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, Krytyka Polityczna, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014, s. 24.

przestrzeni życia, ożywiania, nadawania szczątkom statusu ciała, elementu performansu, a nie tylko jego materialnego, utwierdzającego efemeryczność i przemijalność, śladu.

Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan – performans „realizuje się poprzez zanikanie”. To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan pociągu do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność⁶.

W konsekwencji każda materialna resztką może zostać ożywiona, przywrócona, zaktualizowana w rękach badacza, który wkracza w przestrzeń archiwum.

Z drugiej strony, sam performans zyskuje status dokumentu: ciało uprawiające historię w powtórzeniach i przetworzeniach gestów, ruchów, sytuacji, formuł i konwencji. Najpełniej ten potencjał teorii Schneider wyzyskała Dorota Sajewska w swojej koncepcji ciała-archiwum, pisząc:

Ciało-archiwum to traktowana jako *agens* wszelka materialna dokumentacja przeszłości: kości, szczątki organiczne, przedmioty i miejsca, a także poddane medialnej archiwizacji i technologicznej reprodukcji resztki przeszłości, zachowane w świadectwach żyjących „tam i wtedy” oraz w ówczesnych, jak i współczesnych dziełach tekstowych, audialnych, wizualnych i teatralnych. Ciało-archiwum to nie tylko dająca się bezpośrednio doświadczyć materia archiwalna znajdująca się w specjalnie do tego przeznaczonej instytucji, zajmującej się gromadzeniem i klasyfikacją zbiorów. To również wszelkie ożywiane w performansach społecznych i artystycznych za pomocą rozmaitych mediów resztki historii oraz krążące w wolnym i fragmentarycznym obiegu Internetu poddane cyfrowym procesom archiwizacji, dane źródłowe⁷.

6 Tamże, s. 34.

7 Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 416–417.

Podejście to radykalnie zmienia uprawianie historii teatru. Bierąc dokument do ręki, badacz odsłania się jako performer: opowiadając o materialnych śladach wydarzeń, budując dla nich kontekst i ożywiając je narracją, powtarza spektakl, nadając mu kolejną postać, kolejny z nieskończonego zbioru potencjalnych żywotów. Nie odtwarza więc przeszłości, nie ustala faktów i przebiegu utraczonych chwil, lecz aktualizuje, rekonstruuje w teraźniejszości przeszłość, zaburzając następstwo czasów. Funkcjonuje tym samym niczym rekonstruktor historyczny opisywany przez Schneider:

W synkopującym czasie rekonstrukcji, gdzie „wtedy” i „teraz” przecinają się nawzajem, rekonstruktorzy w sztuce i wojnie romansują i/lub walczą z tym „innym” czasem i próbują przywołać ten czas – ten poprzedzający moment – aż pod palce teraźniejszości⁸.

Wydaje się, że emocjonalny wątek pojawia się tu nie bez przyczyny. Rekonstruując, ożywiając spektakl, igrając z czasem, trzeba zatopić się w dokumentach i resztkach, wkroczyć w beczas archiwum, jak ujmuje to Robin Bernstein, „dać się zaprosić do tańca”⁹. Kiedy jednak biorę do ręki dokumenty dotyczące *Brygady szlifierza Karhana*, próbując ożywić je jako resztki tamtego czasu i tamtego spektaklu, orientuję się, że jest to niemożliwe. Propagandowy język recenzji jest tak nachalny, że nie pozwala na przekroczenie dyskursywnej warstwy.

Powtarzając wciąż te same schematyczne sformułowania na temat „nowego człowieka”, konieczności walki o nową rzeczywistość i nową sztukę, robotniczej masy, recenzje zamykają się w pętli autoreferencji, nie odsyłając nigdzie poza siebie. Stają się samowystarczalne. Są raczej jak nie-szczątki, jak nie-resztki, które nigdy nie były fragmentem żadnego „ciała”. Podobnie zdjęcia i filmowy fragment grzęzną w schematyzmie przedstawienia. Jako obrazy są doskonale wpisane w ideologiczne wymogi epoki, odsyłając raczej do propagandowych haseł niż do spektaklu, który dokumentują. Mimo że są materialne, obecne, może nawet

8 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2011, s. 2.

9 Robin Bernstein, *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Texts 101” 2009 nr 27/4, s. 90.

nadobecne w swojej krzykliwości i natręctwie, dokumenty *Brygady szlifierza Karhana* nie są jej resztkami. Funkcjonują niemal autonomicznie, blokując jakąkolwiek próbę ożywienia tego, co miały zachować i ocalić.

To te dokumenty stają się idealnym wcieleniem socrealizmu rekonstruowanego w słynnej książce *Stalin jako totalne dzieło sztuki* przez Borisa Groysa:

Socrealizm [...], dla którego historia osiągnęła kres i który z tej przyczyny nie zajmował żadnego określonego w niej miejsca, postrzegał dzieje jako arenę walki. Toczyła się ona pomiędzy aktywną, demiurgiczną, twórczą i postępową sztuką, ukierunkowaną na stworzenie nowego świata w imię interesów klas uciskanych, a pasywną, kontemplatywną sztuką, pozbawioną wiary w możliwość zmian, nieżyczącą ich sobie, akceptującą wszystko jak jest, albo śniącą o przeszłości¹⁰.

W socrealizmie nie ma historii – jest wieczne „teraz”, w którym to, co przeszłe, aktualizuje się jako scena niemożliwej do zakończenia, choć jednocześnie permanentnie zwycięskiej rewolucji. Jednocześnie walka ta toczy się w bardzo specyficznym rozumianej rzeczywistości, której obrazem miał być socjalistyczny realizm. Groys pisze:

Przedmiotem mimetycznego przedstawienia w sztuce nie jest zatem zewnętrzna, widoczna rzeczywistość, ale wewnętrzna rzeczywistość artysty, jego zdolność wewnętrznego identyfikowania się z wolą partii i Stalina, stopienia się z nim oraz stworzenia z owego wewnętrznego połączenia obrazu albo, dokładniej rzecz ujmując, modelu owej rzeczywistości, na której wzniesienie nakierowana została owa wola¹¹.

Dokumenty z *Brygady szlifierza Karhana* nie mogą więc być nośnikami niczego innego, jak właśnie „modelu rzeczywistości”, który *Brygada...* w realistycznej konwencji nie tyle naśladowała, ile wytwarzała. Nie mogą też odsyłać do spektaklu, by nie pozostało wrażenie, że model ten nie jest czymś uniwersalnym – w takim przypadku sztuka nie byłaby przecież realistyczna.

10 Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Piotr Kozak, Sic!, Warszawa 2010, s. 71.

11 Tamże, s. 75.

Zamykając się w doskonale autoreferencyjnej formie, dokumenty te zawieszają także czas, stając się widowym znakiem końca historii. W permanentnym „teraz” walki o postępową sztukę nie ma przecież miejsca na pojedyncze wydarzenia. Zawsze chodzi o całą rzeczywistość, o całe dzieje, o cały świat. Totalność socrealizmu realizuje się, być może, o wiele pełniej właśnie w modelu odbioru sztuki niż w pojedynczych realizacjach artystycznych.

Jedyne więc, co pozostaje w konfrontacji z tą dokumentacją, to próba spojrzenia pod światło, poszukania pozornie nieznaczących rys, które psują harmonijną relację między ideologicznymi pojęciami. W tym akurat zestawie recenzji rysa zaburzająca socrealistyczną pełnię powiększa się z każdym kolejnym tekstem.

W „Dzienniku Łódzkim”, po zachwytach sformułowanych wobec samej sztuki Kani, gry aktorskiej i dekoracji, Stefan Woyna-Gwiazdziński pisze: „Po przedstawieniu odbyła się konferencja zespołu aktorskiego z widownią. Widzowie robotnicy wypowiedzieli się bardzo pozytywnie zarówno o wyborze samej sztuki, jak i o jej wykonaniu”¹². W recenzji zatytułowanej *Teatr umacnia więź z robotnikami*, opublikowanej w „Trybunie Ludu”, autor stwierdza:

I nasz robotnik – z Strzelczyka, Wifamy, Famatki, z zakładów bawełny czy wełny, ze wszystkich fabryk, który z entuzjazmem i wzruszeniem ogląda *Brygadę* – odnajduje swoje miejsce w tej sztuce, rozpoznaje kolegów i towarzyszy, oklaskuje bliskie mu sukcesy współzawodnictwa, przeżywa tragedię zniszczenia cennej maszyny i rozumie, że w ogniu walki o nowy stosunek do pracy, o socjalizm, w sztuce Kani tak samo jak i w życiu szlifuje się charakter nowego człowieka¹³.

Andrzej Wydrzyński komentuje:

Aktorzy PTN, przygotowując sztukę o szlifierzach, nawiązali kontakt z łódzkimi szlifierzami z Wifamy. Odwiedzali ich w warsztatach, zaprzyjaźnili się, słuchali ich wskazówek, jak trzeba urządzić warsztat szlifierski na scenie. Wymienili z nimi kombinezony robocze... I łódz-

12 Stefan Woyna-Gwiazdziński, *Brygada szlifierza Karhana*, „Dziennik Łódzki” 1949 nr 324.

13 J. BOG., *Teatr umacnia więź z robotnikami*, „Trybuna Ludu” 1950 nr 19.

cy szlifierze, i wszyscy inni robotnicy, jacy byli już na przedstawieniu, stwierdzili, że to jest sztuka o nich, o ich życiu. Sztuka pomogła w zrozumieniu wielu spraw, być może, że ta sztuka (cóż za wspaniała perspektywa!) pomoże w zorganizowaniu i upowszechnieniu współzawodnictwa w łódzkich fabrykach!!! Byłem dwukrotnie na przedstawieniu, widziałem, jak starzy robotnicy płakali, patrząc na dzieje starego szlifierza Karhana, na jego przełom, na zwycięstwo... Młodzi chcieli na głos dopingować młodego Karhana i jego brygadę, łaziki fabryczne patrzyli z odrazą na łazika Loję w tej sztuce, na Loję, który sam siebie nazywa cynicznie „zwichniętym sumieniem robotniczym” – i zostaje pewnego dnia poza życiem fabryki, śmieszny i mały...¹⁴

Stanisław Stefański umieszcza całą „wkładkę” dotyczącą widzów:

Głosy widzów

– Ciekawa sztuka! Żywa!

– Dobra sztuka!

– To o nas sztuka!

– I w naszej fabryce mamy takich reakjonistów jak Fikejs i takich łazików jak Loja! Dobrze byłoby, żeby przyszli do tego teatru i przejrzeni się jak w lustrze!

– A Karhanów to nam może w Łodzi brak? Nie powinni to siebie w tej sztuce oglądać?

– Każdy powinien obejrzeć tę sztukę!

Przepraszamy Czytelników za powyższą «wkładkę», ale uważaliśmy za stosowne przytoczyć na zakończenie sprawozdania urywki rozmów, zasłyszanych po przedstawieniu w szatni teatralnej. Dobrze chyba bowiem i pożytecznie wiedzieć, co o interesującej sztuce W. Kani mówią sami – widzowie¹⁵.

W „Odrodzeniu” Aleksander Jackiewicz relacjonuje najbardziej szczegółowo:

Co sobota po przedstawieniu odbywają się dyskusje.

W teatrze mimo późnej godziny zostaje około 150 osób (na 520 miejsc). Mówią chętnie i widać, że z wewnętrznej potrzeby. Przeciętnie zabiera głos 10–15 robotników. Rozmowy zapisuje się. Materiały te stanowią już dziś niezwykle ciekawy materiał i to nie tylko dla socjologa albo interesującego się upowszechnieniem teatru, ale i dla samego

zespołu. „Byłem zaskoczony – mówi jeden z widzów. Po raz pierwszy taki temat widzę w teatrze. Aż dziwnie. Ta sztuka uczy, jak piękną rzeczą jest współzawodnictwo”. Ktoś inny: „Mam już 60 lat. W teatrze czasem bywałem. Ale nigdy tak nie patrzyłem, nie uważałem, jak teraz. Tak jak gdybyście do nas przyszli, zrozumieli nasze życie, no i pokazali. Pierwszy raz widziałem taką sztukę. Dopiero teraz widzę, jak piękne jest nasze proste życie”. Autorowi i aktorom sztuka się bardzo udała. Dotychczas to pokazywali nam w teatrze tylko jakieś salony, książniczki...” „Jestem ślusarzem. Zaraz po wojnie pracowaliśmy 16 godzin, żeby wykonać plan. I też starzy robotnicy stawiali opór. Partia za mało nam wtedy pomagała. W tej sztuce też Partia za małą opieką otacza Jarkę racjonalizatora...” „Teatr Wasz to pierwszy bolszewicki teatr w Polsce. On wskazuje drogę innym teatrom, a wasza sztuka literatom. Oni też muszą iść równo z życiem.” „Z tej sztuki wiele się nauczyłem. Jestem ślusarzem. W pewnych momentach przechodził mnie dreszcz. Chciało się krzyczeć razem z aktorami”. Niektórzy krytykują. Mówi stary włóknarz: „Autor w sztuce nie uwzględnił walki klasowej w wykonaniu planu 5-letniego. To uważam za błąd. Odejście Klepacza z fabryki to też niedobre rozwiązanie. Członek Partii, Klepacz powinien zostać na fabryce i tu na oczach robotników wykazać swoją poprawę”. Niektórzy krytykują Klepacza, że za nerwowo, że jego postawa na zebraniu nie jest dostatecznie jasna, nie wierzy się w jego samokrytykę. „Sekretarz partyjny mówi zbyt książkowym stylem o socjalistycznym stosunku do pracy. To nie brzmi przekonująco”. – Ale mówią nie tylko robotnicy. „Byłem na filmie *Pan Nowak*. Może byłem zmęczony, ale tak – mówi – się stało, że zasnąłem. Mówię o tym filmie dlatego, że jest w nim podobieństwo do Waszej sztuki. Jednak na niej siedziałem bardzo czujny. Myślałem sobie o tym, żeby chłopci ze wsi, z której przyjechałem, mogli też zobaczyć tę sztukę i żeby zaczęli tak żyć, jak ci wasi robotnicy”. „Jestem niezorganizowanym studentem, siedłem nastawiony bardzo źle na tę sztukę, bo słyszałem, że jest to sztuka komunistyczna i myślałem, że będzie to płaska propaganda. Wychodzę zachwycony i prawie przekonany”. „Siedłem na przedstawienie bardzo niechętnie z wielkimi zastrzeżeniami. Słyszałem dużo plotek. Spotkało mnie rozczarowanie. Patrzyłem na sztukę złowrogo, ale porwała mnie. Wasze rozmowy z nami pomogą nam do wzajemnego zrozumienia”¹⁶.

14 Andrzej Wydrzyński, *Narodziny teatru naprawdę nowego*, „Trybuna Robotnicza” 1950 nr 77.

15 Stanisław Stefański, *Brygada szlifierza Karhana*, „Głos Robotniczy” 1949 nr 332.

16 Aleksander Jackiewicz, *Zacznijmy wreszcie mówić otwarcie o teatrze*, „Odrodzenie” 1950 nr 8.

Niemal każda recenzja przytacza słowa lub reakcje publiczności. Doskonale spójny, pozbawiony referencji charakter propagandowych haseł przecina „głos robotniczych widzów”. Ukazuje się tutaj odwrócona perspektywa autorów recenzji i propagandowych ideologów piszących o spektaklu – ich czujne oko w napięciu patrzy nie tyle na scenę, ile na widownię. Być może więc wymykająca się krytykom i historykom teatru „histeria” wokół *Brygady szlifierza Karhana* ma coś wspólnego z ówczesną sytuacją łódzkich robotników.

W FABRYCE

Padraic Kenney w książce *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950* wskazuje na rok 1949 jako „kluczowy moment transformacji tożsamości społecznych w Polsce”¹⁷. Rekonstruując powojenną historię uruchamiania łódzkich i wrocławskich fabryk, formowanie tożsamości robotniczej w nowych warunkach społecznych i politycznych, Kenney dostrzega wyraźne pęknięcie między latami 1945–1948, kiedy robotnicy, głównie strajkując, wytwarzają tożsamość zbiorową o politycznej sprawczości, a latami 1949–1950, kiedy napływ młodych ludzi ze wsi do fabryk, zaostrenie systemu represji oraz względna stabilizacja ekonomiczna sprawiają, że tożsamość robotnicza przesuwają się w sferę prywatną i nabiera nowych politycznych znaczeń.

Sytuacja w Łodzi jest wyjątkowo interesująca. Bezpośrednio po wojnie to właśnie robotnicy, broniący fabryk przed zniszczeniem przez uciekających Niemców, uruchamiają produkcję. Jest to moment patriotycznego uniesienia, w mieście, gdzie represje wobec mówiących po polsku były wyjątkowo silne. Uruchamiając fabryki, organizując się na nowo, robotnicy realizują hasła nowego systemu politycznego.

W Łodzi, tak jak w całej Polsce, robotnicy potraktowali hasło uspołecznienia przemysłu dosłownie, rozumiejąc przez „społeczeństwo” siebie samych; rozpoczęli zatem odbudowę, ponownie uruchamiali produkcję i wybierali kierownictwo fabryk¹⁸.

Władze komunistyczne nie mogły jednak dopuścić do realnego przejęcia fabryk przez robotników i dążyły do osłabienia ruchu robotniczego. To napięcie między ruchem robotniczym i nominalnie robotniczą władzą stanęło źródłem permanentnego konfliktu, który w latach 1945–1948 znalazł wyraz w fali strajków.

Strajki były nie tylko formą protestu. Były także formą kształtowania wspólnej tożsamości i performatywnego jej ustanawiania. Jednym z najciekawszych opisywanych przez Kenneya przykładów jest strajk w fabryce Poznańskiego w 1947 roku. Wybuchł na tle prób wprowadzenia „wielowarsztatowości” w przemyśle tkackim, czyli konieczności obsługiwanie wielu maszyn przez jedną robotnicę. Pomysł ten oznaczał nie tylko wyższe normy, ale także oderwanie robotnicy od „jej maszyny”, jej miejsca w fabryce, co – jak podkreśla Kenney – było jednym z ważniejszych elementów tożsamości kobiet pracujących w Łodzi. Jednak z punktu widzenia władzy, „wielowarsztatowość” była konieczna, by zrealizować plan trzyletni i złamać opór robotników – zyskać nad nimi pełną kontrolę:

Gdy w Łodzi rządzące instytucje łączyły siły, także klasa robotnicza jednoczyła się w nowy sposób, a młodszy robotnicy, przybывая do fabryk ze wsi, wspierali starszych kolegów w oporze przeciwko nowym normom i praktykom. Efektem był wielki strajk we wrześniu 1947 roku. Ten właśnie strajk, choć zakończył się klęską i doprowadził do wzmożonych represji ze strony państwa, ukazuje wspólnotę robotniczą w komunistycznej Polsce u szczytu potęgi¹⁹.

Strajk zaczął się 12 września, kiedy prądkie w Poznańskim zatrzymały swoje maszyny. Bezpośrednim powodem było wprowadzenie do fabryki ośmiu ochotniczek, które rozpoczęły pracę

¹⁷ Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. Anna Dzierżgowska, W.A.B., Warszawa 2015 (wersja elektroniczna, format mobi), s. 317.

¹⁸ Tamże, s. 89.

¹⁹ Tamże, s. 130.

wielowarsztatową i odebrały stałe miejsca przy maszynach innym robotnikom.

W ciągu tygodnia strajk rozszerzył się na całą fabrykę, a następnie na cały łódzki przemysł bawełniany. Do 25 września, kiedy ostatni uczestnicy i uczestniczki protestu wrócili do pracy, zdążyło zastrajkować około 40 procent robotników w mieście w przynajmniej dwudziestu zakładach należących do branży tkackiej i włókienniczej. Fabryka płótna I.K. Poznańskiego (PZPB nr 2) zawsze była ośrodkiem konfliktów pracowniczych. Była to druga co do wielkości fabryka włókiennicza w Polsce, zatrudniająca około 6500 pracowników i pracowników (dla porównania, fabryka Scheiblera i Grohmana zatrudniała około 10 000). W 1947 roku jej załoga stanowiła mieszankę doświadczonych operatorów i operatorów maszyn, kobiet z miasta, zaczynających pracę w fabryce i tych, które świeżo przybyły ze wsi. Przywódcy partyjni traktowali fabrykę jak wrocie terytorium: granicząca z dewocją religijność załogi spowodowała, że fabryka przed wojną zyskała przydomek „Częstochowa”. Poznański był punktem, w którym skupiała się silna wspólnota, obejmująca fabrykę, dom – zwłaszcza trzypiętrowe ceglane domy robotnicze („famulki”) stojące po drugiej stronie ulicy – i Kościół²⁰.

Wbrew propagandzie, a nawet politycznym intuicjom, tak właśnie wyglądała klasa robotnicza w Polsce u szczytu swojej potęgi, w krótkim momencie publicznej celebracji własnej tożsamości.

Strajk osiągnął swoje apogeum piątego dnia, kiedy PPR użyła nowej strategii do walki ze strajkiem. Kenney opisuje:

Dotychczas robotnicy potrafili powstrzymać robotników należących do partii przed złamaniem strajku, teraz jednak ciężarówki z głównej siedziby PPR zabierały członków i członkinie PPR z Poznańskiego z domów w środku nocy. Zawożono ich do siedziby partii, tam pouczano o ich obowiązkach i zwożono pod bramę fabryki na pierwszą zmianę. Ten plan zemścił się na własnych autorach, ponieważ stugębna plotka błyskawicznie uznała zbiórkę za masowe aresztowanie. Tego samego dnia miejscowy działacz PPR i były członek rady zakładowej w Poznańskim przyjechał do fabryki, by agitować robotnice. Otoczony przez rozgniewane kobiety, uderzył czy też popchnął jedną z nich. Wybuchło zamieszanie; około dwudziestu siedmiu kobiet zemdlało – to zbiorowe omdlenie być może było symulowane, jak sugerował śled-

20 Tamże.

czy z PPR. Taka specyficzna forma współpracy zelektryzowała strajk. Mdlejące kobiety rozładowały napiętą sytuację, ponieważ uwaga wszystkich skupiła się na cuceniu „nieprzytomnych”. Zarazem jednak zbiorowe omdlenie miało ten skutek, że wyolbrzymiło cały incydent, który zaczął jawić się jako masowa przemoc. Omdlenie potwierdzało także kontrolę nad przestrzenią fabryki: robotnice zademonstrowały, że w swojej fabryce mają prawo robić, co chcą, nawet jeśli tym czymś ma być leżenie bez przytomności²¹.

Jawnie performatywny gest robotnic, jakby wprost wyjęty z dzisiejszych praktyk artystycznych, materializuje przemoc, nadaje jej cielesny i wizualny kształt. Od tej pory kolejne zakłady zatrzymują maszyny, żądając informacji o tym, co dzieje się w Poznaniu. W zawrotnym tempie pojawiają się kolejne wersje wydarzeń. W pewnym momencie plotka głosi, że w Zakładach Poznańskiego władza bije kobiety w ciąży.

Płeć ma w tej formie protestu znaczenie kluczowe. Wykorzystanie pozycji kobiety – słabszej i ulegającej opresji – i odtworzenie jej w teatralny sposób ma elektryzujący skutek. Padające na ziemię ciało staje się obrazem nie do wytrzymania, którego okrucieństwo rośnie nieuchronnie w kolejnych powtórzeniach. Im więcej drastycznych elementów pojawia się w tej historii, tym bardziej rośnie potrzeba reakcji, podjęcia natychmiastowego działania. Skuteczność robotniczego strajku okazuje się więc bezpośrednio powiązana ze skutecznością performatywnych gestów, teatralnych scen odgrywanych przez strajkujące. Umiejętność prowadzenia strajku to umiejętność przetwarzania w cielesny konkret ukrytej przemocy władzy.

W dniu premiery *Brygady szlifierza Karhana* łódzcy robotnicy i robotnice już od dłuższego czasu nie strajkują. Nie tylko wielowarsztatowość, ale i współzawodnictwo pracy, przeciw któremu także protestowali, stanowią codzienną rzeczywistość fabryk. Zaś oficjalna propaganda głosi koniec klasowych podziałów. W państwie socjalistycznym nie ma konfliktu klas, nie ma więc potrzeby budowania klasowej tożsamości. Jak pokazuje Kenney, jednym z narzędzi rozbijania czy też integracji klas miały być

21 Tamże, s. 135.

wczasy robotnicze. Analizując przyczyny, dla których robotnicy nie korzystali jednak z oferowanych im wyjazdów do ośrodków wypoczynkowych, Kenney stwierdza:

Klasa jednak, tak jak rozumieli ją robotnicy, niezależnie od tego, czy awans z niej był możliwy, czy nie, bynajmniej nie należała do przeszłości, lecz wciąż była obciążona znaczeniem – nawet w Tatrach, z dala od miejsca pracy. [...] robotnicy i robotnice wyrażali klasową tożsamość w swoich wspólnotach, w relacjach osobistych i w rozrywkach. Co za tym idzie, jeśli partia starała się usunąć konflikt klasowy ze sfery publicznej, robotnicy i robotnice odtwarzali go w sferze prywatnej lub na granicy obydwu sfer²².

Przestrzenia wytwarzania tej tożsamości staje się właśnie wtedy nie fabryka, lecz dom i kościół.

Podsumowując rozpoznania Kenneya, można stwierdzić, że polityka władz komunistycznych niszczy klasę robotniczą, by przejąć nad nią całkowitą kontrolę. Opierając na niej cały aparat propagandowy i ideologiczny, jednocześnie pozbawia robotników politycznej podmiotowości, form kształtowania i celebracji wspólnoty, poczucia przynależności i związanej z tym dumy. Środowisko robotnicze – podzielone na starych, młodych, z miasta, ze wsi, przodowników, strajkujących, lepszych, gorszych, awansujących i niewykształconych – nie jest już w stanie działać jako rewolucyjna masa, grzęznąc w systemie i codzienności fabrycznego życia. W perspektywie autora, ogromną rolę w tym procesie odgrywa także kultura – z socrealizmem na czele. Zawarty w socrealistycznych utworach obraz „nowego człowieka” jest wyrazem rozpadu tożsamości klasy robotniczej, propagandowym wzorcem podporządkowania i przyzwolenia na wszystkie potrzebne władzy ustępstwa, na czele ze współzawodnictwem pracy. Czyniąc centralnym tematem konflikt pokoleń, socrealistyczna narracja ma też skanalizować wszelkie inne podziały klasy robotniczej, które mogłyby przerodzić się w ożywczy konflikt, formujący na nowo wspólnotową tożsamość. Utrzymywanie robotników w rozbiciu, które nie może

²² Tamże, s. 323.

przerodzić się w konfrontację, było naczelnym zadaniem produkowanych w ramach socrealizmu narracji.

Siedzący na widowni Teatru Nowego recenzenci i partyjni ideolodzy musieli obserwować robotniczą widownię w napięciu. Entuzjastyczna reakcja nawet dla nich mogła być zaskakująca. Jak widownia, dla której spektakl jest wyrazem łamiącego klasową tożsamość porządku, może przyjmować go z entuzjazmem? Jak widownia, która przeżyła falę strajków, walkę o fabryki, represje i przemoc władzy, może okłaskiwać opowieść o współzawodnictwie pracy? Nawet biorąc pod uwagę znaczącą zmianę w fabrycznej społeczności Łodzi, napływ ludzi ze wsi, którzy w pracy i jej zasadach widzieli perspektywę awansu i lepszego życia, opisywaną przez Kenneya transformację tożsamości robotniczej, zachodzącą dokładnie w tym momencie – nadal wydaje się to niezrozumiałe.

Proponuję jednak założyć, że ów zachwyt robotników, którzy – co warto zaznaczyć – otrzymywali na spektakl darmowe bilety wykupowane przez ich zakłady pracy, nie jest tylko propagandową manipulacją recenzentów. Spektakl zagrano 153 razy i został obejrzany przez 64 373 widzów, co nawet w komunizmie oznacza, że cieszył się sporym zainteresowaniem widowni. Co więc sprawiło, że zarówno władza, jak i robotnicy uznali *Brygadę...* za swój teatr?

W TEATRZE

W skierowanym do Ministerstwa Kultury i Sztuki memoriale z 15 marca 1949 roku Młodzi Aktorzy, prosząc o własny teatr, pisali:

Chcemy naszej rzeczywistości politycznej służyć i być jej współtwórcami: to znaczy, że nie chcemy być potrzebni elicie „intelektualistów”, snobów, drobnomieszczaninowi i mieszczańskiemu, wszystko jedno skąd się on wywodzi, ale że chcemy być potrzebni nowemu człowiekowi, że chcemy być pomocni w jego budowie i że przede wszystkim – chcemy przebudować i budować siebie w naszej zawodowej pracy, którą uważamy za służbę społeczeństwu i wszystkim najszczytniejszym hasłom humanizmu²³.

²³ Elżbieta Wysocka, *Teatr Nowy w Łodzi*, „Pamiętnik Teatralny” 1965 z. 3–4, s. 336.



Vašek Káňa, *Brygada szlifierza Karhana*, rež. zespół, prem. 12 listopada 1949,
Nowy Teatr w Łodzi.









Ich projekt był od początku polityczny i ideologiczny, świetnie wpisując się w potrzeby formułowane w kontekście kultury robotniczej przez władze. W programie do premierowego spektaklu można z kolei przeczytać:

Nie wybieramy sztuki z tzw. wielkiego repertuaru, ponieważ w obecnym etapie rozwoju naszego Państwa uważamy, że wielki repertuar stanowią sztuki w rodzaju *Brygady szlifierza Karhana* – sztuki odkrywcze tak pod względem formy, jak i treści, sztuki których problemy dorastają do wielkości naszych czasów, a ich treść i przedstawiane w niej konflikty pomagają ludziom w ich codziennej pracy, w rozwiązywaniu nurtujących ich problemów, w wyzwaniu się z „kompleksów” nabytych w okresie kapitalistycznej gospodarki, w wyrabianiu w sobie nowego stosunku do życia, do ludzi i do pracy. [...] [sztuka ta] jest wyrazicielką naszej postawy i naszych poglądów²⁴.

Zdaniem Romana Szydlowskiego, ówczesnie wiceministra kultury i najlepszego reprezentanta głosu władzy, nie ulegało wątpliwości, że:

Brygadę szlifierza Karhana zagra jeszcze niejeden polski teatr²⁵. Nie traci ona z biegiem czasu i postępujących lat nic ze swej aktualności. Przeciwnie. Im dalej posuwamy się w kierunku wykonywania naszego planu 6-letniego, im bardziej rozwija się u nas masowy ruch współzawodnicstwa pracy i racjonalizatorstwa, im więcej powstaje brygad młodzieżowych, które ten plan wykonują, im więcej budujemy nowych hut, fabryk i domów, świetlic robotniczych, klubów i teatrów, im więcej robotników uczęszczać zaczyna na przedstawienia teatralne – tym aktualniejszą staje się sztuka Kani i tym więcej będzie ona miała wdzięcznych widzów²⁶.

24 Program Państwowego Teatru Nowego do spektaklu *Brygada szlifierza Karhana*, Łódź 1949, s. 4.

25 Wbrew przewidywaniom Szydlowskiego, *Brygadę...* wystawiły jeszcze tylko cztery teatry (Stary Teatr w Krakowie, Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, Teatr Ziemi Pomorskiej w Bydgoszczy, Teatry Dramatyczne w Poznaniu). Wszystkie premiery odbyły się w 1950 roku. Co interesujące, również w 1950 roku powstał film studentów łódzkiej szkoły filmowej pod opieką reżyserską Eugeniusza Cękalskiego *Dwie brygady*, który jest nie tyle dokumentacją, ile raczej fabularyzacją pracy zespołu Teatru Nowego nad *Brygadą szlifierza Karhana*, wprowadzającą wątek rywalizacji także między starymi i młodymi aktorami. W filmie występują między innymi: Andrzej Łapicki, Kazimierz Opaliński, Hanka Bielicka, Tadeusz Łomnicki i Ludwik Sempoliński.

26 Roman Szydlowski, *Zwycięstwo „Brygady szlifierza Karhana”*, „Teatr” 1950 nr 7.

W tym stwierdzeniu wyraźnie ujawnia się polityczny cel socrealistycznej sztuki – propagowanie wzorów, które przyczynią się do realizacji planu sześcioletniego i dalszej transformacji klasowej tożsamości.

Jednak pewien fakt umyka uwadze zarówno Szydlowskiego, jak i innych recenzentów. Gdy znów niemal jednym głosem zachwycają się rolą Karhana ojca w wykonaniu Józefa Pilarskiego („Wśród wykonawców *Brygady* Kani przoduje bezsprzecznie Józef Pilarski w roli starego Karhana. Dał postać przekonującą i ogromnie ludzką. Wszystkie strony charakteru starego robotnika, fachowca z powołania, człowieka dobrotliwego i skromnego z natury, dobrego towarzysza, troskliwego ojca, ale zawziętego aż do pasji, kiedy chodzi o honor i ambicję wydobywa Józef Pilarski grą dobrze przemyślaną, skupioną, pełną wyrazu i uczucia”²⁷), zdają się nie pamiętać, że aktor ten ma za sobą już długą karierę w robotniczej Łodzi.

Józef Pilarski – podobnie jak postać, którą grał – nie był młody. Trafił do zespołu Teatru Nowego przez swojego syna Wojciecha Pilarskiego, który uczestniczył w pracach Grupy Młodych Aktorów. W momencie premiery *Brygady...* miał 56 lat. Był aktorem samoukiem. W 1905 roku wziął udział w strajku szkolnym, za co wyrzucono go z gimnazjum.

W 1923 roku zorganizował Teatr Popularny w Łodzi, działający w dawnej stołówce fabrycznej Zakładów Poznańskiego. W 1926 roku uruchomił drugą scenę Popularnego (w sali fabrycznej Spółki Akcyjnej Geyera przy ulicy Piotrkowskiej 295), a w 1928 – trzecią scenę tego teatru (w sali Klubu Pracowników Zjednoczonych Zakładów Scheiblera i Grohmana przy ulicy Przędzalnianej 68). 8 marca 1945 roku wraz z dawnymi aktorami Teatru Popularnego odegrał pierwsze powojenne przedstawienie w Łodzi: rewię, gatunek przecież bardzo popularny w teatrze robotniczym międzywojnia, *Nasza jest Łódź*. Aktor miał za sobą epizody w teatrze instytucjonalnym, grywał w różnym repertuarze (także romantycznym), zmieniał zespoły. Jednak to właśnie z organizacją teatru robotniczego był najlepiej kojarzony, to surowe role chłopów i robotników

27 Stefan Woyna-Gwiaździński, *Brygada szlifierza Karhana*, dz. cyt.

przyniosły mu w końcu największą popularność. Pilarski był dobrze znany i rozpoznawalny w Łodzi – był jej żywą historią.

Jak udowadnia Kenney, duża część robotników łódzkich, nawet jeśli w 1949 roku skład społeczny tej klasy uległ gwałtownym zmianom, żyła w Łodzi także przed wojną. Można więc zakładać, że siedzący na widowni Teatru Nowego bez problemu rozpoznawali Pilarskiego jako twórcę Teatru Popularnego, aktora teatru dla robotników tworzonego w przyfabrycznych przestrzeniach tych samych zakładów, które w 1947 roku ogarnęła fala gwałtownych strajków. Grając starego Karhana, który na koniec okazuje się zwycięzcą współzawodnictwa i, podrzucany na rękach przez młodych bohaterów, wygrywa zarówno konflikt pokoleń, jak i pokonuje, skazujący go przecież na porażkę, system, Pilarski samą swoją obecnością, historią wpisaną w swe sceniczne ciało, mógł nadawać sztuce zupełnie nieoczekiwany wymiar. By jednak to zauważyć czy odczuć, potrzebna była specyficzna kompetencja – umiejętność dostrzeżenia ciała jako medium pamięci, zachowującego w sobie ślady i resztki przeszłości i ożywiającego je w działaniu. Jak udowadniają łódzkie strajki, robotnicy doskonale umieli posługiwać się formą komunikacji, którą za Rebeką Schneider nazwać można „przekazywaniem czynnego działania z ciała-do-ciała”. Zbiorowe omdlenie w Poznańskim było przecież możliwe właśnie poprzez komunikację ciał i dostrzeżenie w ich działaniu wywrotowego potencjału. Padające na ziemię kobiety wcielały przemoc i jednocześnie stawiały jej opór, odmawiając pracy. Urucha miały medialny potencjał ciała, które dzięki ich zbiorowemu gestowi zaczęło znaczyć i rozprzestrzeniać to znaczenie w zawrotnym tempie – w plotce, obrazie, wyobrażeniu, świadectwie, pamięci – podobnie jak na teatralnej scenie wspólnotowe ciało robotnic stało się sceną historii i mechanizmów ją wytwarzających, działających na granicy między wydarzeniem a resztką. To właśnie z tej perspektywy leżącego w omdleniu strajkującego ciała można było dostrzec znaczenia, jakie w *Brygadzie szlifierza Karhana* uruchamiało ciało Józefa Pilarskiego, archiwizujące zwalczaną tożsamość klasową polskich robotników.

W 1948 roku Józef Pilarski zagrał w filmie *Stalowe serca* w reżyserii Stanisława Urbanowicza (pseudonim Januszewski),

tworzącego od końca lat 20. reżysera filmów dokumentalnych. Film opowiada o antyfaszystowskiej grupie oporu działającej w śląskiej walcowni i kopalni, organizującej sabotaż niemieckiej produkcji. Po wyzwoleniu ta sama grupa broni fabryki przed zniszczeniem i uruchamia produkcję. Film z niemal dokumentalnym zacięciem pokazuje ludzi przy pracy. Długie ujęcia obejmują małe ludzkie postacie obok wielkich maszyn, obnażone, czarne od węgla ciała w wąskich korytarzach kopalni, mycie się w fabrycznej łazience i brud spływający z twarzy, rozpalone piece oświetlające inne twarze i nieprzerwany szum fabrycznych maszyn. Punktem wymiany informacji między konspiratorami jest ambulatorium, które też czujnym okiem obserwuje podejrzliwy niemiecki inspektor. Rany, bandaże, uszkodzone faktycznie bądź pozornie części ciała pojawiają się na ekranie, stanowiąc niezwykły element rozmów i tajnych planów. Inscenizacje krwawych wypadków (40 dziennie) są stałym elementem prowadzonego w fabryce sabotażu. Jest to, oczywiście, film o męskich bohaterach, patriotach walczących z niemiecką okupacją za wolną Polskę. Jeżeli jednak wziąć pod uwagę, że według Kenneya jest to właśnie moment formacyjny dla robotników, a połączenie anarchosyndykalizmu, patriotyzmu, kwalifikacji i tradycyjnych ról płciowych było podstawą tradycyjnej tożsamości robotniczej, film ten można zinterpretować jako obraz wspólnoty robotniczej w jej przedsocrealistycznym kształcie. Wizualne skupienie na ciele ma niemal teatralny wymiar, inscenizowane rany, wypadki i uszkodzenia pokazują ciało jako medium ujawniające przemoc, scenę oporu i nadchodzącej rewolucji. Związek robotniczej tożsamości, teatralności i cielesności jest przewodnim tematem wizualnej strony filmu, która wyraźnie czerpiąc z estetyki dokumentu, przekracza fabułę i jej ideologiczny sens.

Józef Pilarski zagrał w filmie starego robotnika, który uczestniczy w konspiracji. Jest pełen obaw. Jego pomarszczona, kanciasta twarz pełna jest smutku i strachu. Z drewnianej pryczy w przyfabrycznych pomieszczeniach robotniczych mówi o sabotażu jak o niszczeniu nie tylko niemieckiej produkcji, ale i samej pracy – zanegowaniu jej sensu. Jest właśnie tym, który, choć pozostaje z konspiratorami, myśli o fabryce jak o swoim miejscu,

reprezentując dokładnie tę postawę, która, według Kenneya, stała u źródeł poczucia wspólnoty i dumy klasy robotniczej w Polsce i w którą wymierzone były działania partii. Wchodząc na scenę Teatru Nowego jako Karhan, wnosił więc w spektakl Młodych Aktorów cały ten splot tożsamościowych kwestii, który ujawniał się w filmie i rozbrzmiał w łódzkich strajkach jako moment nazwany przez Kenneya szczytową potęgą polskiej klasy robotniczej. Siedząc na widowni, łódzcy robotnicy mogli więc okłaskiwać nie tyle socrealistyczne idee, ile materialny ślad ich własnej historii – działające na scenie ciało, które, niczym archiwalna resztką, ożywiało niedawny nastrój wspólnoty i oporu, politycznej sprawczości i tożsamości klasy robotniczej, pamięć przedwojennej historii i poczucie ciągłości stanowiące podstawę robotniczej identyfikacji. Zatem wszystko to, przeciwko czemu wymierzona była idea „nowego człowieka” propagowana przez władzę, socrealizm i recenzentów oglądających *Brygadę*... z foteli obok.

PRZEŚNIONY SOCREALIZM

Paradoks *Brygady szlifierza Karhana* – udanego spektaklu socrealistycznego – polega więc, być może, na tym podwójnym odbiorze. Ideolodzy i reprezentanci władzy, recenzenci widzieli w nim modelową realizację własnych założeń, bo rozumieli teatr jako inscenizację dramatu, odwołując się do stanu teatrologicznej myśli sprzed wojny. Jako stali bywalcy teatrów, ludzie wykształceni, obcy z teatralną formą, tak jak na przykład Roman Szydlowski, rozumieli teatr w ścisłym związku z tekstem i więcej uwagi poświęcali samemu Kani, odczytując sceniczne działania w kategoriach wierności wobec dramatu. Sam dramat, choć wychwalany, części z nich wydawał się jeszcze „surowy”, „niedoskonały”, czym zdradzali przecież swoje rozumienie teatru zakorzenione w kanonie dalekim od postulatów propagowanego przez nich socrealizmu. Skupiając się na tekście, oceniali spektakl jako poprawny ideologicznie i politycznie, zachwycając się sprawną sceniczną realizacją i w zadziwieniu, graniczącym zarówno z entuzjazmem, jak i zaniepokojeniem, patrzyli na reakcje widowni.

Robotnicy zaś, nie mając za sobą teatralnego przygotowania, być może odbierali spektakl bardziej poprzez aktorów i historię wpisaną w poszczególne, rozpoznawane przez nich twarze i ciała. Józef Pilarowski był więc nie tyle odtwórcą roli Karhana, ile Karhan stawał się wcieleniem znaczeń, jakie uruchamiała obecność na scenie Pilarowskiego: starego aktora przedwojennej Łodzi i starego robotnika ze *Stalowych serc*. Teatr zadziałał tu jako medium performatywne, ciałami aktorów rozbijające jednoznaczność tekstu, wprowadzające rozsuniecie między słowem a działaniem, w którym sensory rodzą się już niezależnie od czyichkolwiek intencji. W tak wyobrażonym odbiorze robotniczej widowni *Brygada*... stawała się nie tyle socrealistyczna, ile socperformatywna: zamiast naśladować robotniczą rzeczywistość (unicestwiając przy tym samą klasową tożsamość), ożywiała wspólnotowe doświadczenie i pamięć, aktualizując je na scenie.

Wszystko to nie wyjaśnia jednak, czemu spektakl ten stał się udanym socrealistycznym przedstawieniem także dla historyków teatru. Źródłowy entuzjazm nie tłumaczy stabilności oceny *Brygady*... w kolejnych tekstach, interpretacjach i analizach. Maria Czanerle w 1964 roku określi Teatr Nowy mianem teatru pokolenia, tłumacząc:

Różne są pewnie przyczyny niezwyklej kariery, jaką w naszym życiu kulturalnym zrobił *Karhan*. Zbadanie wszystkich źródeł, psychologicznych i socjologicznych, jego wielkiego tryumfu dałoby pewnie w wyniku interesujące studium prawie zbiorowej umysłowości „na pewnym historycznym etapie”, jak się w tych czasach mówiło²⁸.

Marta Fik, zaskakująco idąc za tą intuicją, w 1979 roku stwierdzi:

w myśleniu o teatrze rok 1949 zmienia więcej, a w każdym razie nie mniej niż rok 1945. Wtedy ślady wiodące wprost z przeszłości były bowiem wyraźniejsze i w sensie pewnych koncepcji teatralnych, i poprzez nazwiska twórców, publicystów, nawet ówczesnych urzędników. Rok 1949 artystów starszego pokolenia, nawet tych w pełni sił twórczych, odsuwa – w mniej lub bardziej jawny sposób – na plan dalszy²⁹.

28 Maria Czanerle, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964, s. 13.

29 Marta Fik, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979 nr 10, s. 90.

Nazywając twórców Teatru Nowego odpowiednikiem „pokolenia pryszczatych” w literaturze, Fik także wpisuje wprowadzenie socrealizmu w schemat zmiany pokoleniowej – wzmocnionej aparatem państwowym i systemem opresji, niemniej wyrastającej z niemal „naturalnych” procesów historycznych. W tym kontekście uderzająco brzmi wybrane przez autorkę motto tekstu – cytata z Leona Chwistka:

jest jasne, że jeśli chodzi o jakiś teatr porównywalny z dawnym, to nie może on być dalszym ciągiem dawnego, bo wówczas nie będzie równie świeży, ale przeciwnie, musi on powstać w zupełnie nowych warunkach – na podstawie tych danych, które teraz właśnie powstaniu jego najbardziej sprzyjają³⁰.

Także Fik w jubileuszowej publikacji dotyczącej Teatru Nowego z 1983 roku przytacza na poparcie tej tezy, którą podtrzymuje, słowa Wiktora Woroszyńskiego należącego do „pokolenia pryszczatych”: „Teatr Dejmka – to jakby rozbłysk intensywny mego życia i życia mojego pokolenia, tego co w nim było najlepsze, nie, bynajmniej nie nieomyślne, ale najzarliwsze, najprawdziwiej przejęte czymś większym od nas, «najmłodsze»”³¹.

Co takiego widzą te historyczki teatru³² (historycy wydają się bardziej zainteresowani repertuarem staropolskim i romantycznym) w początkach kariery Dejmka i Teatru Nowego, w tym socrealistycznym epizodzie polskiego teatru, co skłania je do stawiania *Brygady...* w jednym właściwie szeregu z przyszłymi *Dziadami*, spektaklem pokolenia '68? Wydaje się, że w tym upartym przywoływaniu sukcesu pierwszego „produkcyjniaka” na scenach polskich może ukrywać się pewna intuicja historyczna,

³⁰ Tamże, s. 86.

³¹ Tamże, s. 93.

³² Oczywiście należy pamiętać, że krytykę uprawioną przez Marię Czanerle i Martę Fik radykalnie różni nie tylko poziom refleksji i jej format, ale także zaangażowanie ideologiczne. Maria Czanerle (urodzona w 1916 roku) po powstaniu PZPR pełniła funkcję instruktora do spraw teatru w Wydziale Kultury Komitetu Centralnego, a od 1954 była zastępcą redaktora naczelnego i stałą recenzentką czasopisma „Teatr” – ten związek z władzą nadawał jej tekstom rys wyraźnie ideologiczny; tymczasem Marta Fik (urodzona w 1937 roku) nie była związana z aparatem władzy, zajmowała się teatrem z pozycji naukowych i krytycznych.

która metaforą zmiany pokoleń próbuje nazwać niedostępną do świadczenia, nieprzeżyta, zgodnie z formułą Andrzeja Ledera „prześniona”, rewolucję.

Według Ledera, w latach 1939–1956 w Polsce dokonała się rewolucja społeczna:

Okrutna, brutalna, narzucona z zewnątrz, ale jednak rewolucja. Nie słychanie głęboko przeorała ona tkankę polskiego społeczeństwa, tworząc warunki do dzisiejszej ekspansji klasy średniej, czyli po prostu mieszczaństwa. To zaś oznacza, że utorowała ona drogę do, najgłębszej być może od wieków, zmiany mentalności Polaków – odejścia od mentalności określonej przez wieś i folwark ku zdeterminowanej przez miasto i miejski sposób życia³³.

Jego zdaniem, ta rewolucja mieszczańska, która zdarza się w Polsce wraz z propagandą rewolucji komunistycznej, jest prześniona, ponieważ między innymi ze względu na tę równoległość pozostaje „nieobecna w myśleniu”, co „uniemożliwia uzyskanie samoświadomości przez klasę średnią”³⁴.

Jednym z kluczowych aspektów prześnionej rewolucji jest, jak dowodzi Leder, Lacanowska transpasywność, która opisuje szczególny stan braku sprawczości. Lacan twierdzi, że czasem działania Innego mogą być doświadczane jako własne, generując stan emocjonalny związany zwykle z własnym działaniem. Zarazem jednak transpasywność obejmuje doświadczenie pasywności, rozsunięcie między „ja” a moim doświadczeniem, gdzie „nie-ja” (Inny) jest właściwym sprawcą mojego stanu. W tej perspektywie rewolucja okazuje się spełnieniem marzenia i koszmaru.

Polska rewolucja została „jakby” prześniona. Ale była jednocześnie spełnieniem okrutnych pragnień. Temu spełnieniu towarzyszyła mściwa satysfakcja i – często dramatyczny – lęk. Choć jest to więc rewolucja przeżyta „za pośrednictwem”, jakby we śnie, jej skutki są zupełnie realne³⁵.

³³ Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 7.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 21.

To inni/Inny zrobili nam rewolucję, która jednak przekształciła polskie społeczeństwo z feudalnego w mieszczańskie i wprowadziła je w nowoczesność.

Jednym z istotniejszych skutków „prześnienia” rewolucji jest brak nowego imaginarium, pola symbolicznego, kształtującego wspólnotową tożsamość. Jak stwierdza Leder:

Dość powszechnie przyjmuje się, że podstawowe dla Polski uniwersum symboliczne ukształtowało się w XIX wieku. Historia zrywów i klęsk, zapisana w wielkich dramatach romantycznych określa takie pole, w którym „najokrutniejsza krytyka Polski nie może przekroczyć tego niewidzialnego łańcucha, który łączy nas z naszymi niewinnymi ofiarami”, jak pisze Maria Janion, znawczyni tegoż pola³⁶.

Leder skupia się na dwuznaczności użytego przez Janion sformułowania: nasze niewinne ofiary oznaczają nie tylko bohaterów ginących w walce, ale także ofiary, które poległy w wyniku ich działań. Ten podstawowy fantazmat polskiej kultury, pod rytualną podstawą ukrywa, zdaniem autora, chwile grozy i przemocy oraz związanej z nimi rozkoszy. Jednak tym, co kluczowe w romantycznym rodowodzie polskiej kultury, jest jej powiązanie z dworkiem folwarcznym i kulturą szlachecką, zakorzenienie w micie sarmackim, który jest gruntownie antynowoczesny. Mieszczańska rewolucja, prześniona i wyparta, nie produkuje jednak nic w jego miejsce, wikłając polską nowoczesność w nawracający problem z identyfikacją, polityczną podmiotowością i wspólnotowym imaginarium.

Warto może dodać, że romantyzm jako podstawa myślenia o polskim teatrze nowoczesnym (zgodnie z tezą Ledera, właściwie przednowoczesnym, jeszcze przedrewolucyjnym) pojawia się w koncepcji polskiego teatru monumentalnego nauczyciela i mistrza Kazimierza Dejmka, Leona Schillera. W słynnym tekście z 1928 roku *Teatr jutra*, rozpoczynającym się od ustanowienia teatru robotniczego jako teatru nowoczesności:

³⁶ Tamże, s. 15.

Kierunek? Na lewo. Naprzód. Orientacja? Życie dzisiejsze. [...] Potężna walka o moralny i społeczny ustrój jutra, [...] [trzeba zwalczyć] kwietyzm sztuki burżuazyjnej, retortowej, kapliczkowej, „wyniośle” samotnej, „wytwornie” burzycielskiej [...].

Hasło naczelne: zwycięstwo warstw pracujących³⁷.

Schiller pisze jednocześnie: „A więc... jednak Mickiewicz... jednak Wyspiański... Mickiewicz, który w 1848 roku wołał do papieża: «Wiedz, że Duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!», i Wyspiański, który idąc burzyć teatr stary, wezwał do współpracy czerni robotniczą słowami: «Siła – to wy!»³⁸.

To w teatrze Schillera romantyzm zostaje ustanowiony nie jako podlegająca rekonstrukcji i aktualizacji przeszłość, lecz jako współczesność – źródło myślenia o polskim społeczeństwie i polskiej kulturze w XX wieku. Mit technicznych ograniczeń teatru, uniemożliwiających dotychczas realizację sceniczną dramatu romantycznego, ma stanowić podwaliny dla myślenia o twórczości romantyków jako nie tyle nawet o źródle teatralnej awangardy, ile wręcz o dojrzałej postaci awangardy, domagającej się miejsca we współczesnym teatrze.

Ten gest ufundowania polskiego teatru nowoczesnego na podwalinach romantyzmu Schiller spróbuje powtórzyć czy zaktualizować w 1948 roku. Na ten rok przypadała 150. rocznica urodzin Mickiewicza, co stało się pretekstem do wystawienia *Dziadów* w warszawskim Teatrze Polskim. Zarówno egzemplarz reżyserski, jak i projekty dekoracji autorstwa Andrzeja Pronaszki niewiele różniły się od słynnego spektaklu tych samych inscenizatorów z 1934 roku. Prace nad przedstawieniem już trwały, gdy 17 października 1948 roku Bolesław Bierut zwołał w Belwederze naradę na temat nowej premiery. Na najwyższym szczeblu władzy odbyła się dyskusja, którą lata później zrelacjonował Pronaszko. Kiedy pisał, „sądząc po kolorze karku Schillera, obawiałem się, że pan Leon ulegnie udarowi serca”³⁹, próbował uchwycić dramat artysty, któremu władza odbiera możliwość wypowiedzi artystycznej.

³⁷ Leon Schiller, *Teatr jutra*, w: *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Roman Taborski, Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1971, s. 489.

³⁸ Tamże, s. 491.

³⁹ Andrzej Pronaszko, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981 nr 6, s. 100.

Jednak czerwony kark Schillera to być może jeden z momentów prześnionej rewolucji, kiedy zostaje zadany cios (w dłuższej perspektywie nieskuteczny) romantycznym podwalinom polskiego imaginarium.

Brygada szlifierza Karhana miała być także ciosem w model teatru Leona Schillera.

Był naszym idolem. Ale im bardziej go wielbiliśmy, tym bardziej zaczęliśmy się przeciwko niemu buntować. Drażniły nas te jego estetyzmy i poezjowanie. Podglądałem próby *Celestyny* [Fernanda de Rojasa, premiera: 24 maja 1947] i byłem pod wrażeniem tego pięknego spektaklu. Ale myśmy wtedy zaczęli się domagać teatru antymieszczańskiego, a przedstawienia Schillera zaliczaliśmy do sztuki mieszczańskiej

– mówi cytowany przez Magdalenę Grochowską Kazimierz Dejmek⁴⁰. Autorka podsumowuje: „Dwa lata po premierze *Celestyny* Dejmek i aktorzy Nowego będą w łódzkiej fabryce Wifama podpatrywać pracę szlifierza”⁴¹. Proponuję jednak na to przejście młodych z teatru Schillera do fabryki spojrzeć z naszkicowanej wyżej perspektywy i przyjąć, że ich bunt dotyczył nie tyle mieszczańskiego charakteru przedstawień mistrza, ile ich zakorzenienia w romantyzmie. Kiedy w 1959 roku Dejmek z satysfakcją stwierdzi: „Zaczęliśmy mówić niezgrabnie, nieskładne rzeczy nowe i ważne – nie spotykane dotąd w teatrze polskim, szokujące nasz teatralny świat i część publiczności teatru”⁴², będzie opisywał akt rewolucji dokonującej się w teatrze i wymierzonej przeciw nie tylko w repertuar rozrywkowy, „mieszczański”, ale także, jeśli nie przede wszystkim, romantyczny⁴³, tak bliski sercu teatralnego „światka” międzywojnia.

40 Magdalena Grochowska, *Lulek*, lewica.pl, www.lewica.pl/index.php?id=29353&druk=1 [dostęp: 22 listopada 2016].

41 Tamże.

42 Maria Czanerle, *Teatr pokolenia*, dz. cyt., s. 14.

43 W słynnym wywiadzie z Krystyną Nastulaną w 1963 roku Dejmek powie: „Z trwogą wspominam *Noc listopadową* i *Akropolis*, z trwogą myślę o *Dziadach* i owych wszystkich mszach i tajnych obrządkach narodowych [...] To nasz wielki dramat na święto i nieszczęście. Co z nim robić na co dzień?”. Dejmek Kazimierz, *Duchy i rzeczywistość*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1963 nr 47.

Fabryka w *Brygadzie*... (tak jak autentyczne stroje robocze, rozmowy z robotnikami i wizyty w łódzkiej Wifamie) ukrywa, być może, prawdziwy wymiar spektaklu, który nie tyle walczył ze społeczeństwem mieszczańskim, ile je raczej ustanawiał, swe polityczne ostrze wymierzając w paradygmat romantyczny. Teatr Dejmka stał się teatrem pokolenia, które wzięło udział w prześnionej rewolucji, stał się doświadczeniem formującym nowy język teatralny dla tych, którzy wkraczali w antyfolwarczną, antyszlachecką, antyromantyczną nowoczesność. Na kilka lat polska scena, w wyniku politycznej presji i ideologicznej manipulacji, stała się sceną teatru nieromantycznego, szukającego swego języka w zupełnie innej estetyce i historii, uprawiającą „prześniony socrealizm”. Wprowadzona cudzymi rękami robotnicza estetyka i nakaz politycznego zaangażowania sztuki stały się tu narzędziem spełnienia ukrytego pragnienia: teatru antyromantycznego, realistycznego, rewolucyjnego. Eksperyment ten wyraźnie się nie powiódł. Już w 1951 roku Nowy Teatr wystawił *Horsztyńskiego* Juliusza Słowackiego w reżyserii Dejmka. Spektakl będzie, co prawda, próbą marksistowskiego odczytania utworu, ale stanie się także zapowiedzią przełomu politycznego i stopniowego powrotu do idei „teatru ogromnego” wraz z jego romantycznym zapleczem. Niemniej uporczywe powroty *Brygady*... w kolejnych tekstach i interpretacjach, a także jej ponowne wystawienie pod koniec 2008 roku przez Remigiusza Brzyka z okazji sześćdziesięciolecia Teatru Nowego, wskazują na ciągły krytyczny potencjał gestu Dejmka. Nie unieważniło go ani jednoznaczne odrzucenie socrealizmu, które wymiotło z teatralnej pamięci innych reżyserów socrealistycznych spektakli, ani powrót romantyzmu na sceny polskie w latach 60. i 70. Udany spektakl socrealistyczny okazuje się więc spektaklem, który odsłonił możliwość innego myślenia o teatrze w Polsce. Nawet jeśli ta możliwość szybko się wyczerpała, wciąż jeszcze promieniuje, niczym resztką snu o prawdziwej rewolucji.

Bibliografia:

- Bernstein, Robin, *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Texts 101” 2009 nr 27/4.
- Czannerle, Maria, *Rodowód teatru*, w: *Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*, red. Stanisław Kaszyński, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.
- Czannerle, Maria, *Teatr pokolenia*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1964.
- Dejmek Kazimierz, *Duchy i rzeczywistość*, rozm. Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1963 nr 47.
- Fik, Marta, *Misje i przypadki powojennego teatru*, „Twórczość” 1979 nr 10.
- Fik, Marta, *Teatr i życie*, w: *Teatr Nowy w Łodzi 1949–1979*, red. Stanisław Kaszyński, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.
- Grochowska, Magdalena, *Lulek*, lewica.pl, www.lewica.pl/index.php?id=29353&druk=1, [dostęp: 22 listopada 2016].
- Groys, Boris, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. Paweł Kozak, Sic!, Warszawa 2010.
- J. BOG., *Teatr umacnia więź z robotnikami*, „Trybuna Ludu” 1950 nr 19.
- Jackiewicz, Aleksander, *Zacznijmy wreszcie mówić otwarcie o teatrze*, „Odrodzenie” 1950 nr 8.
- Kenney, Padraic, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. Anna Dzierzgowska, W.A.B., Warszawa 2015 (wersja elektroniczna, format mobi).
- Leder, Andrzej, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Program Państwowego Teatru Nowego do spektaklu *Brygada szlifierza Karhana*, Łódź 1949.
- Pronaszko, Andrzej, *Narada w Belwederze*, „Dialog” 1981 nr 6.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Schiller, Leon, *Teatr jutra*, w: *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Roman Taborski, Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1971.
- Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Londyn/Nowy Jork 2011.
- Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, To-
masz Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Warszawa 2014.
- Stefański, Stanisław, *Brygada szlifierza Karhana*, „Głos Robotniczy” 1949 nr 332.
- Szydlowski, Roman, *Zwycięstwo „Brygady szlifierza Karhana”*, „Teatr” 1950 nr 7.
- Woyna-Gwiazdziński, Stefan, *Brygada szlifierza Karhana*, „Dziennik Łódzki” 1949 nr 324.
- Wydrzyński, Andrzej, *Narodziny teatru naprawdę nowego*, „Trybuna Robotnicza” 1950 nr 77.
- Wysińska, Elżbieta, *Teatr Nowy w Łodzi*, „Pamiętnik Teatralny” 1965 z. 3–4.

„Pafawag tańczy z Konfekcją” O Operze Robotniczej we Wrocławiu

Sławomir Wieczorek

Półtora roku trwała działalność Opery Robotniczej w tużpowszechnym Wrocławiu. Jej historia jest krótka, a jednocześnie złożona, wielowymiarowa i obfitująca w paradoksy. Splatają się w niej oddziaływania różnych czynników i wydarzeń: osobistych ambicji i uraz, przypadku, przekłamań i nadużyć, zaangażowania, głośnego sukcesu, nasilającej się sukcesywnie presji propagandy stalinowskiej, natychmiastowej likwidacji i nieoczekiwanej reaktywacji po paru latach. Opera Robotnicza nie była dotychczas przedmiotem badań, pojawiała się jedynie na marginesach publikacji. W dwóch syntezach historii życia artystycznego wystawiono jej odmienne oceny: z lokalnej perspektywy uznano za „jedyny w swoim rodzaju eksperyment”¹, a z pozbawionej sentymentów perspektywy centralnej za „groteskowe” spełnienie haseł propagandowych swoich czasów². Tylko raz przywołał ją w książce o robotnikach Wrocławia Padraic Kenney, aczkolwiek wskazując na jeden z najciekawszych szczegółów z historii tej

-
- 1 Ewa Kofin, *Życie muzyczne Wrocławia*, w: *Panorama kultury współczesnego Wrocławia*, red. Bogdan Zakrzewski, Ossolineum, Wrocław 1970, s. 136. Dwie strony poświęcone Operze w tej pracy były dotychczas najobszerniejszym tekstem omawiającym faktografię instytucji.
 - 2 Małgorzata Komorowska, *Teatry muzyczne, cz. I 1900–1939, cz. II 1945–1995*, w: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, tom *Teatr, Widowisko*, red. Marta Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000, s. 307.

instytucji³. Krótkie wzmianki o Operze znajdują się jeszcze w kilku innych pracach⁴. Niedługa działalność Opery została zapisana w zaskakująco bogatej liczbie źródeł: w dokumentach jej instytucjonalnego patrona, w pokaźnym prywatnym archiwum pomysłodawcy placówki, w licznych publikacjach prasowych z czasów istnienia oraz wspomnieniach. Mizerny stan badań, skrajne oceny, charakter dostępnych źródeł i wstępne rozpoznanie skłaniają do wytyczenia sobie dwóch celów: przeprowadzenia możliwie drobiazgowej rekonstrukcji działalności zespołu oraz próby opisu i zrozumienia splotu wymienionych czynników i wydarzeń.

GENEZA OPERY ROBOTNICZEJ

Idea, koncepcja działalności i nazwa Opery Robotniczej były pomysłem Stanisława Drabika (1900–1971), śpiewaka, aktora, reżysera, organizatora oper. Jego repertuar wokalny obejmował około 50 partii operowych, a jako inscenizator wystawił ponad 40 spektakli⁵. Przed 1939 rokiem Drabik, „zaliczany do najlepszych tenorów okresu międzywojennego”⁶, odnosił sukcesy na polskich i zagranicznych scenach operowych (w Poznaniu, Lwowie, Warszawie, Belgradzie, Zagrzebiu). W czasie wojny aktywnie uczestniczył w oficjalnym życiu artystycznym w Krakowie⁷. Po wojnie był założycielem polskiego teatru operowego we Wrocławiu, gdzie na początku września 1945 roku, cztery miesiące po zakończeniu działań wojennych, przygotował premierę *Halki* Stanisława Moniuszki. Następnie przez dwa lata zajmował stanowisko

dyrektora tamtejszej Opery Dolnośląskiej. Zawieszenie go w tej funkcji przez komisję weryfikacyjną ze względu na działalność w okupowanym Krakowie stanowiło bezpośredni kontekst za inicjowania Opery Robotniczej⁸. Prawdopodobnie w tej sytuacji Drabik zmuszony był poszukać zajęcia poza obiegiem oficjalnych instytucji muzycznych. Sam wspominał, że został zapytany pod koniec sierpnia 1947 roku przez kierownika referatu kulturalno-oświatowego Okręgowej Komisji Związków Zawodowych (OKZZ) we Wrocławiu o dalsze plany zawodowe po odsunięciu z dotychczasowego miejsca pracy: „odpowiedziałem wtedy bez namysłu: «zorganizuję pierwszą w kraju Operę Robotniczą w oparciu o związki zawodowe, z własnym chórem, baletem, solistami i orkiestrą»...”⁹. Kierownik referatu „zaszokowany moim oświadczeniem”, jak dodawał, propozycję zgłosił przewodniczącemu OKZZ, a wkrótce zaplanowano konferencję w sprawie założenia Opery Robotniczej. Drabik we wspomnieniach uwypuklił spontaniczne narodziny pomysłu, ale jego źródła, charakter, sposób wprowadzenia w życie oraz postawa otoczenia wymagają zwrócenia uwagi na różnorodne aspekty.

Bieżąca sytuacja zawodowa i okupacyjna przeszłość Drabika nie były jedynymi czynnikami osobistymi, które przyczyniły się do realizacji pomysłu. Niebagatelną rolę odegrały także jego ambicje dyrektorskie – miał odrzucić możliwość kontynuowania pracy w Operze we Wrocławiu na stanowisku reżysera; taką ofertę – złożoną, co prawda, „bez wielkiej ochoty” – wspominał nowy dyrektor instytucji¹⁰. Drabikowi bezsprzecznie zależało na samodzielnym kierowaniu instytucją operową, dlatego podjął się budowania od podstaw nowej placówki. W świetle jego korespondencji

3 Zob. Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komunizm 1945–1950*, przeł. Anna Dzierżgowska, W.A.B., Warszawa 2015, s. 343.

4 Np. Anna Ziemia, *Powstanie i działalność miejskiej Rady Narodowej we Wrocławiu w latach 1945–1950*, Ossolineum, Wrocław 1972, s. 202; Marek Ordyłowski, *Życie codzienne we Wrocławiu 1945–1948*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 178; Janusz Tomaszewski, *Ruch zawodowy na Dolnym Śląsku w latach 1945–1950*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Wrocław 1999, s. 137.

5 *Drabik Stanisław*, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2, 1900–1980, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994, s. 180.

6 Tamże.

7 Cytowany słownik podaje, że od 1941 roku kierował jawnym zespołem operowym, który wystawiał spektakle przeciętnie raz na miesiąc.

8 Drabik w korespondencji podawał, że został zawieszony przez Mieszaną Komisję Weryfikacyjną na okres roku od 1 września 1947. Po czterech miesiącach, w styczniu 1948, decyzja miała zostać anulowana przez Główną Komisję Weryfikacyjną Związku Zawodowego Muzyków, a on został ostatecznie zweryfikowany pozytywnie. Zob. Muzeum Teatralne w Warszawie (dalej jako MT), sygn. D. 208 III, Do Ministra Kultury i Sztuki, ob. Włodzimierza Sokorskiego, maszynopis listu Stanisława Drabika z 1 sierpnia 1953, k. 4.

9 MT, sygn. D. 204 III, Stanisław Drabik, Zarys powstawania Zespołu Opery Robotniczej przy OKZZ we Wrocławiu, maszynopis z 1968 r., k. 1.

10 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, PWM, Kraków 1980, s. 108.

nie ma też wątpliwości, że prowadzenie Opery Robotniczej miało mu zapewnić powrót na upragniony fotel dyrektora Opery Dolnośląskiej¹¹. Cechowała go jednak nie tylko ambicja, ale również zadziwiająca wręcz siła twórcza czy talent organizatorski, o czym solidarnie zapewniali po latach jego współpracownicy i przyjaciele: „kto go nie znał, ten nawet nie może sobie wyobrazić, jaka szalona energia, jaki upór, ile artystycznego zapału tkwiło w tym bardzo już przecież wówczas schorowanym ciele. To był naprawdę tytan pracy!”¹². Także sceptycznie nastawiony wobec Drabika jego następca we wrocławskiej operze pisał we wspomnieniach o „potężnym rozmachu organizatorskim” oraz „rozpierającej go energii”, jednocześnie dodając komentarz o charakteryzującym go również „wysoko rozwiniętym instynkcie wodzowskim” oraz wzmiankę o „ponad miarę ambitnym działaczu”¹³. O zawodowym temperamentcie Drabika najlepiej zaświadcza działalność tej instytucji pod jego kierownictwem w ciągu dwóch pierwszych lat istnienia, a zwłaszcza przygotowania do przedstawienia *Halki*. Wspomnienia o tej pierwszej premierze wskazują między innymi na wystawienie dzieła na koszt i ryzyko Drabika, udzieloną w ostatnim momencie dotację wojewody, wyszukiwanie scenografii w ponemieckich magazynach, wypożyczenie kostiumów pod zastaw pierścienia śpiewaczki kreującej tytułową rolę, sprowadzenie chóru z innego miasta, próbę sabotażu przez niemieckich pracowników teatru czy nakłonienie wojska radzieckiego do zrzucenia z samolotu ulotek reklamujących premierę spektaklu¹⁴. Pomysłowość i pracowitość Drabika wzbudza uznanie,

11 Drabik wspominał, że już we wrześniu 1939 roku miał objąć stanowisko dyrektora Opery we Lwowie, a marzenia o własnej operze wielokrotnie powracały w jego karierze zawodowej. Funkcji tej nigdy, ani we Wrocławiu, ani w Krakowie, nie sprawował jednak dłużej niż 3 sezony.

12 Wojciech Dzieduszycki, *Trąby jerychońskie*, „Odra” 1974 nr 1, s. 87. Podobne wspomnienia współpracowników – zob. *Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku. Pamięci twórcy sceny operowej we Wrocławiu*, praca zbiorowa, brak nazwisk redaktorów, Wrocław: Drukarnia Naukowa, Wrocław 1993.

13 Kazimierz Wilkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 105, 108, 140.

14 Zob. Stanisław Drabik *Pierwsze przedstawienie Halki we Wrocławiu*, „Ruch Muzyczny” 1966 nr 5, s. 5; Stanisław Szymański, *Stanisław Drabik – artysta – twórca – menadżer*, w: *Dzieje i wspomnienia...*, dz. cyt., s. 25–34.

biorąc nawet pod uwagę swoistość łatwo rozpoznawalnej w tym przypadku narracji o pionierach, zazwyczaj eksponującej motyw trudnych warunków, skromnych środków, ciężkiej pracy i dywersyjnej aktywności przeciwników¹⁵. Z drugiej strony, opowieść Drabika przemilczała rzecz jasna fakt, że zaangażowani w premierę – nie tylko on sam, ale zarówno dyrygent, jak i operowa Halka – wpisując się w propagandowe działania „umacniające polskość” na „Ziemiach Odzyskanych”, chcieli niewątpliwie wykazać się w nowym porządku politycznym i odsunąć od siebie oskarżenia o kolaborację w czasie wojny.

Warto sięgnąć po kontekst biograficzny raz jeszcze, gdy zapytamy o genezę specyfiki planowanej opery. Artystyczna kariera śpiewaka pochodzącego, jak sam podawał w jednym z życiorysów, z ubogiej rodziny chłopsko-robotniczej rozpoczęła się na deskach amatorskiego teatru robotniczego w Krakowie¹⁶. Dla jej rozwoju decydująca okazała się pomoc udzielona mu przez wykształconych muzyków. Najpierw na talent młodego Drabika podczas występów w jasełkach według Lucjana Rydla zwrócił uwagę Stanisław Bursa. Zaproponował Drabikowi bezpłatną naukę gry na fortepianie i śpiewu w prowadzonej przez siebie w Krakowie szkole śpiewu solowego. W 1919 roku, po jednym z popisów szkolnych z udziałem Drabika, dyrektor Teatru Wielkiego w Poznaniu, Adam Dołżycki, zaangażował go do roli Górala w *Halce*¹⁷, wkrótce odbył się właściwy debiut Drabika na tamtejszej scenie w partii Jontka. Drabik w znanych wypowiedziach nigdy nie zadeklarował, że powodem działań po latach było pragnienie spłaty długu wobec wymienionych osób, które umożliwiły mu karierę muzyczną, czy gest pomocy utalentowanym muzykom znajdującym się w podobnym położeniu, co on sam w latach młodości. W jednym z listów zapewniał natomiast, że idea stojąca za powołaniem Opery Robotniczej jest mu bliska, ponieważ „karierę swoją artystyczną, jako śpiewak i reżyser na polskich i zagranicznych scenach zawdzięczam robotniczemu teatrowi w Krakowie,

15 Zob. Paweł Lewandowski, *Model narracji o pionierach. Studium nad podobieństwami pamięci zbiorowych*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5, s. 104–121.

16 MT, sygn. D. 189 III, Stanisław Drabik, *Życiorys*, niedatowany maszynopis, k. 1.

17 Stanisław Szymański, *Stanisław Drabik...*, dz. cyt., s. 15–16.

w którym stawiałem trzydzieści lat temu swoje pierwsze kroki sceniczne. Z tej robotniczej sceny otwarły się przede mną wielkie sceny operowe i dziś spłacam dług wdzięczności za pierwsze wzruszenia i wyżywanie się artystyczne, jakich doznawałem przy pierwszych występach w teatrze amatorskim-ochotniczym”¹⁸.

Naturalny wydawał się wspomniany pomysł, aby tak sprofilowaną instytucję oprzeć organizacyjnie na związkach zawodowych, z którymi Drabik dość intensywnie współpracował już jako dyrektor Opery Dolnośląskiej¹⁹. OKZZ pełniła wtedy funkcję koordynatora działań wrocławskich zakładów pracy w zakresie działań artystycznych i ruchu amatorskiego, opiekując się świetlicami fabrycznymi i domami kultury oraz działającymi w nich zespołami teatralnymi i muzycznymi tworzonymi przez pracowników zakładów pracy²⁰.

Zapowiadana konferencja dotycząca powołania Opery Robotniczej odbyła się w siedzibie OKZZ w listopadzie 1947 roku. O zaproszeniu do wzięcia udziału w zebraniu „wszystkich pracowników kulturalno-oświatowych [związków zawodowych] oraz kierowników świetlic”²¹ wrocławskich zakładów pracy informowała notka prasowa o sugestywnym tytule – *Robotnicy pragną stworzyć własną operę*. Zachowany protokół zawiera urywki wystąpienia Stanisława Drabika, który podczas konferencji „zobrazował

dokładnie znaczenie wyszukiwania talentów z szerokich rzesz robotniczych. [...] My musimy wyciągnąć najwartościowsze jednostki młodzieży, stworzyć szkołę, a później operę zawodowo-robotniczą. Chór – najmniej 70 osób”²². Słowa te można uzupełnić jego wypowiedziami z prasy: „gwiazdy operowe dziś się skończyły. Wirtuozów jest coraz mniej. A tymczasem trzeba kształcić młodzież. Należy szukać nowych talentów. Poszukamy ich w 5-milionowej masie robotników. Będziemy talenty te wyławiać ze świetlic fabrycznych”²³. Jan Kozicki, jeden z uczestników konferencji, ówczesny kierownik świetlicy w Pafawagu, potem członek zespołu Opery Robotniczej i bliski współpracownik Drabika, po niemal 50 latach wspominał jego przemówienie w następujący sposób: „potrafił tak sugestywnie do nas przemówić, że wszyscy zaakceptowaliśmy jego inicjatywę, wówczas ja oddałem do jego dyspozycji najwartościowszych członków zespołu Pafawagu”²⁴. Wystąpienie Kozickiego i podobne deklaracje kierowników innych grup utkwily też dobrze w pamięci Drabika²⁵. W relacjach z konferencji na łamach lokalnej prasy podkreślano, że inicjatywa Drabika nakierowana jest na utalentowaną młodzież robotniczą, z której wywodzić się będzie cały zespół – zarówno soliści, chór, orkiestra, jak i balet²⁶. W prasie ogłoszono również, że zespół Opery Robotniczej na inaugurację działalności przedstawi inscenizację opery *Flis* Stanisława Moniuszki uzupełnioną dodatkowymi scenami baletowymi.

Początkowe wypowiedzi Drabika jednoznacznie wskazywały na jego pedagogiczne zamiary i artystyczny horyzont działań Opery Robotniczej. Ciekawa jest jego diagnoza czasu zmerchu

18 MT, sygn. D. 204 III, Stanisław Drabik, *Bilans osiągnięć Opery Robotniczej*, niedatowany maszynopis listu do redakcji pisma „Związkowiec”, k. 2–3. W maszynopisie listu do kierownictwa Pałacu Kultury im. Kirowa w Leningradzie Drabik pisze o wzorowaniu się na osiągnięciach tamtejszego amatorskiego zespołu operowego przy organizacji we Wrocławiu Opery Robotniczej. Informacja ta miała zapewne charakter kurtuazyjny, ponieważ pojawia się tylko w tym piśmie, którego celem było nawiązanie współpracy z tą instytucją. Zob. MT, sygn. D. 205 III, [List do kierownictwa Pałacu Kultury im. Kirowa w Leningradzie], maszynopis z 1957 r., k. 1.

19 Opera dystrybuowała przez związki zawodowe bilety na przedstawienia operowe, o czym dowiadujemy się z zaświadczenia przewodniczącego OKZZ: „współpraca ob. Drabika ze związkami miała charakter pozytywny. Niskie ceny biletów na Operę, uwzględnienie potrzeb klasy pracującej, przez dawanie dużych ilości biletów, przyczyniła się do popularyzacji muzyki, śpiewu i tańca narodowego wśród szerokich mas świata pracy” – MT, sygn. D. 189 III, [Zaświadczenie OKZZ], list z 30.08.1947, k. 1.

20 Zob. Janusz Tomaszewski, *Ruch zawodowy na Dolnym Śląsku...*, dz. cyt., s. 130–137.

21 *Robotnicy pragną stworzyć własną operę*, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1947 nr 121, s. 4.

22 Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Wojewódzka Rada Związków Zawodowych we Wrocławiu z lat 1945–1980 (dalej AP WR WRZZ), Protokoły wydziału kulturalno-oświatowego, sygn. 250, *Protokoły z konferencji pracowników kulturalno-oświatowych ZZ m. Wrocławia odbytej 18. XI. 1947 w sali konferencyjnej OKZZ*, k. 3.

23 *Pierwsza w Polsce Opera Robotnicza powstaje we Wrocławiu*, „Słowo Polskie” 1947 nr 334, s. 4.

24 Jan Kozicki, *Był idolem moich lat młodzieńczych*, w: *Dzieje i wspomnienia...*, dz. cyt., s. 65.

25 Zob. Stanisław Drabik, *Zarys powstawania...*, dz. cyt., k. 2.

26 *Opera Robotnicza realizuje się. Na pierwszy występ Flis Moniuszki*, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1947 nr 129 s. 4.

znakomitości muzycznych, jednak osobnym problemem pozostaje kwestia możliwości realizacji zaplanowanych celów. Problem ten pojawi się jeszcze przy omówieniu rezultatów działalności Opery Robotniczej, warto jednak już wskazać na dwa aspekty sprzyjające zamiarom Drabika – raczej przeciętny poziom zawodowego wykonawstwa muzycznego w powojennej Polsce oraz stosunkowo wysoki poziom muzykalności społeczeństwa.

O wpisanie powstającej Opery Robotniczej w oficjalną politykę państwa zadbały władze OKZZ. Od samego początku planowały, aby pierwszy występ Opery Robotniczej towarzyszył imprezie o wysokiej randze propagandowej. W czasie wspomnianej konferencji zakładano, że podczas przewidzianego na połowę roku 1948 kongresu związków zawodowych we Wrocławiu „musi być pierwsza premiera Opery Robotniczej”²⁷. Kluczowym kontekstem propagandowym było przedstawienie faktu założenia Opery jako odpowiedzi na przemówienie wygłoszone właśnie we Wrocławiu przez Bolesława Bierutą dosłownie parę dni przed omawianą konferencją. Bierut podczas otwarcia radiostacji 16 listopada 1947 roku jednoznacznie zasygnalizował nadchodzące zmiany w dotychczasowej polityce kulturalnej, polegające na zainteresowaniu się aparatu państwa twórczością artystyczną. Pod hasłem „uwspółcześnienia” wskazywał na konieczność zbliżenia sztuki z rzeczywistością kraju oraz zapowiedział „ofensywę w kierunku upowszechniania i udostępnienia kultury dla całego narodu”, czyli „obudzenia zainteresowań kulturalnych w milionowych rzeszach ludu pracującego i ich zaspokajanie”²⁸. Nie dziwi więc fragmenty prasowych notek zapowiadających zorganizowanie robotniczej instytucji operowej: „idea ta jest odzwierciedleniem mowy Prez[ydenta] Bierutę w dniu otwarcia nowej radiostacji we Wrocławiu”²⁹ lub „w tym samym momencie, gdy Prezydent R.P. na otwarciu nowej radiostacji wrocławskiej rzucił hasło upowszechnienia kultury i związania twórczości artystycznej

27 *Protokoły z konferencji pracowników...*, k. 3.

28 Bolesław Bierut, *O upowszechnienie kultury. Przemówienie prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bierutę na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947*, Kraków 1948, s. 20, 14.

29 *Opera Robotnicza realizuje się...*, dz. cyt., s. 4.

z rzeczywistością nowej Polski – we Wrocławiu powstawała już, jako pierwsza placówka tego rodzaju w Polsce, Opera Robotnicza. [...] We Wrocławiu padło hasło i we Wrocławiu padł pierwszy odzew”³⁰. Motyw ten jeszcze wielokrotnie będzie się powtarzał w różnego rodzaju wypowiedziach na temat Opery Robotniczej. Następstwo wydarzeń w ówczesnej Polsce przebiegało według starannie zaplanowanego i przestrzegane scenariusza, zgodnie z którym wystąpienie „mentora” było przedmiotem komentarzy i uściślenia w obrębie poszczególnych dziedzin przez plasujących się niżej w hierarchii komunikacyjnej „ustawiaczy”³¹, równocześnie pojawiały się liczne świadectwa „oddolnych” i „spontanicznych” wydarzeń zainspirowanych dyskutowanymi ideami. Scenariusz ten spotykamy także w przypadku przemówienia Bierutę, które w prasie objaśniał między innymi Stefan Żółkiewski, zapowiadając początek „nowego etapu” w polityce państwa w sferze kultury³², natomiast powstanie Opery Robotniczej posłużyło za jeden z przykładów lokalnych inicjatyw będących konsekwencją słów partyjnego lidera. Władze OKZZ wspierając pomysł Drabika, mogły się więc wykazać podlegającą zapewne rozliczeniu aktywnością w tego rodzaju akcjach propagandowych.

Wciągnięcie w tę operację inicjatywy Drabika nie powinno jednak skłaniać do przyjęcia uproszczonej interpretacji, zgodnie ze schematem mówiącym o wykorzystaniu bezpartyjnej i pedagogicznej idei przez aparat państwa totalitarnego. Drabik miał powody, aby chętnie realizować propagowaną politykę kulturalną, zresztą wpisywał się w nią już, zakładając polską Operę we Wrocławiu w 1945 roku. Wolałbym raczej wskazać na przykład pierwszego w historii Opery Robotniczej przecięcia się intencji zaangażowanych w nią osób z dyskursem propagandowym, dlatego ciekawsze i bardziej zasadne staje się pytanie o sprawczość takiego powiązania. Cenny trop znajduje się w zapiskach

30 *Pierwsza w Polsce...*, dz. cyt., s. 4.

31 Przywołuję znane określenia Janusza Sławińskiego. Zob. Janusz Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 150–151.

32 Zob. Stefan Żółkiewski, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuznica” 1947 nr 50, s. 1.

Kazimierza Wilkomirskiego komentującego po latach z przekąsem rozwój wypadków: „władze miejskie i wojewódzkie, zasugerowane magicznym słowem, mającym w owym czasie wydźwięk szczególnie silny, poparły w całej rozciągłości projekt Drabika”, a własne zaangażowanie w pomoc Operze na późniejszym etapie jej działalności uzasadniał tak: „strach pomyśleć, co by było, gdybym postąpił inaczej!”³³. Owa magiczna siła, czyli sprawczość słowa „robotnicza”, z której Drabik doskonale zdawał sobie sprawę, z pewnością uległa wzmocnieniu, gdy pomysł uruchomienia opery ukazany został w kontekście przemówienia Bieruta, zwiększając tym samym szansę realizacji złożonego i wymagającego zadania oraz poprawiając w życiu publicznym pozycję osób zaangażowanych w projekt. W jednym z pism Stanisława Drabika opisujących pierwsze miesiące działalności Opery Robotniczej znalazła się więc następująca deklaracja: „myśl powstania Opery Robotniczej łączy się ściśle z przemówieniem wrocławskim Prezydenta Bieruta o upowszechnianiu kultury wśród szerokich mas świata pracy”³⁴, a opracowany przez Drabika statut placówki zakładał pozyskanie dla niej kurateli komitetu honorowego, do którego zostaną zaproszeni przedstawiciele wpływowych instytucji obsadzonych według partyjnego klucza: „partii PPS i PPR, wojewody, prezydenta miasta, dyrektorów poszczególnych fabryk na terenie województwa dolnośląskiego, przedstawicieli wojewódzkiej i miejskiej Rady Narodowej, [...] Ministra Kultury i Sztuki i Ministra Ziem Odzyskanych”³⁵.

33 Kazimierz Wilkomirski, *Wspomnienie ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 140, 141.

34 MT, sygn. D. 204 III, [Pismo Stanisława Drabika o działalności Opery Robotniczej], niedatowany maszynopis, k. 1.

35 MT, sygn. D. 204 III, *Opera Robotnicza pod egidą OKZZ we Wrocławiu*, niedatowany maszynopis, k. 1. Nie wiadomo, czy maszynopis zawiera uchwalony i obowiązujący tekst statutu czy tylko projekt przygotowany przez Drabika w chwili powstawania instytucji.

Pierwsze przesłuchania do zespołu i próby odbyły się tuż po konferencji – 21 i 27 listopada³⁶. Wrocławska prasa donosiła o 200 osobach skierowanych na eliminacje przez zakłady pracy. Byli to więc dotychczasowi członkowie zespołów tanecznych, chóralnych i muzycznych oddani do dyspozycji Opery przez kierowników swoich grup. W artykułach z listopada informowano, że do tworzącego się zespołu wybrano podczas przesłuchania kilkadziesiąt osób, a sześć osób odznaczających się szczególnym talentem wokalnym posłano do szkoły muzycznej na regularną naukę³⁷. Odmienne dane podał w artykule z połowy 1948 roku sekretarz OKZZ, Józef Tarnopolski: mowa jest o 306 ochotnikach, z czego „z pierwszego zgłoszenia okazało się wartościowych artystów ponad 50%”³⁸, ponieważ 168 osób zaakceptowano do zespołu. O 300 zgłoszeniach wspomina kilka dokumentów z archiwum Stanisława Drabika, podobnie w protokole OKZZ z lutego czytamy: „dotychczas jest zapisanych około 300 ludzi, a może dojść do tysiąca. Z liczby tej będzie można wybrać poważny materiał operowy”³⁹. Powyższe i przytaczane jeszcze dalej nieweryfikowalne dziś dane o Operze Robotniczej pochodzące z prasy i dokumentów należy traktować z ostrożnością, pamiętając o zwyczajowym „podkreśaniu” liczb w celach wizerunkowych oraz o swoistej statystycznej obsesji propagandy komunistycznej. W kontekście interesujących mnie pytań istotna jest przede wszystkim informacja o odrzuceniu na samym początku funkcjonowania zespołu dużej grupy osób chętnych do wzięcia w nim udziału.

36 *Mówią we Wrocławiu...*, „Słowo Polskie” 1947 nr 325, s. 4.

37 *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, „Trybuna Dolnośląska” 1947 nr 299, s. 4.

38 Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, „Trybuna Dolnośląska” 1948 nr 222, s. 3.

39 [Pismo Stanisława Drabika o działalności Opery Robotniczej], k. 1; AP WR WRZZ, Protokoły z posiedzeń Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych, sygn. 42, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego w dniu 27 lutego 1948 r.*, k. 49.

Sprawa organizacji Opery Robotniczej po pierwszych próbach pozostawała w zawieszeniu przez okres trzech miesięcy, aczkolwiek uformowany po pierwszej rekrutacji zespół nie pozostawał bezczynny. Niewiele wiadomo o pokazie Opery Robotniczej w Radiu Wrocław, który odbył się w styczniu 1948 roku oraz o planowanym koncercie dla przodowników pracy, z którego dochód zamierzano przeznaczyć na odbudowę Teatru im. Zapolskiej⁴⁰. OKZZ szukała w tym czasie źródeł sfinansowania jej uruchomienia, głównie honorariów dla personelu artystycznego i administracyjnego. Statut wymieniał potrzebnych Operze zawodowców. Nie jest zaskoczeniem, że przewidywał centralną rolę kierownika artystycznego Opery (a zatem samego Drabika) odpowiedzialnego za całość artystyczną, wybierającego personel artystyczny i techniczny oraz sprawującego kontrolę nad administracją opery. Statut zakładał zatrudnienie dyrektora (kierownika artystycznego), kierownika administracyjnego i sekretarki oraz kierowników działów – dyrygenta, korepetytora chóru, baletmistrza oraz profesora śpiewu-wokalisty, którzy „muszą się składać z wybitnych sił fachowych, by w ten sposób poziom Opery był zagwarantowany”⁴¹. W związku z tym wpisany w statut preliminarz budżetu wynosił 300 tys. złotych miesięcznie. OKZZ nie znalazła zewnętrznych funduszy na pokrycie tych wydatków. 27 lutego podjęto decyzję o opłacaniu wynagrodzenia osobom potrzebnym do rozpoczęcia działalności z własnych środków, ograniczając ich liczbę. Od 1 marca zatrudniono Stanisława Drabika jako dyrektora oraz Marcina Formanowicza jako stałego korepetytora chóru i solistów. Później dołączyła do nich baletmistrzyni Ksenia Boreńska, a Drabikowi w sprawach organizacyjnych w funkcji sekretarki zaczęła pomagać bibliotekarka OKZZ⁴².

40 Zob. MT, sygn. D. 203 III, Oświadczenie, niedatowany maszynopis, k. 1.

41 *Opera Robotnicza pod egidą...*, dz. cyt., k. 1.

42 Zob. AP WR WRZZ, Protokoły Wydziału Kulturalno-Oświatowego, sygn. 250, *Protokół z lustracji biblioteki OKZZ we Wrocławiu*, k. 20. Ostatecznie Drabik otrzymywał 25 000, a Formanowicz 15 000 złotych miesięcznie. Dla porównania powołajmy się na Padraica Kenneya cytującego w swojej książce wypowiedź działacza związkowego z początku roku 1949: „najniżsi robotnicy mają zł 8 000, a dyrektory po zł 28–34 000” – cyt. za.: Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej...*, dz. cyt., s. 224.

Już parę dni po oficjalnym zatrudnieniu, 9 marca, dyrektor Opery za pomocą komunikatu na łamach „Słowa Polskiego” informował o rozpoczęciu prób oraz o drugim naborze. Do dodatkowych zgłoszeń zachęcano jeszcze na początku kwietnia⁴³. Po zakończeniu rekrutacji zespół liczył 20 osób tworzących grupę przyszłych solistów, 30 tancerzy zapisano do baletu, ponad 100 osób śpiewało w chórze, natomiast 100 muzyków zgłosiło się do orkiestry. Ekipa Opery składała się zatem z około 300 osób⁴⁴. Zainicjowane w marcu próby obejmowały zespół baletowy, chóralki i solistów. Odbywały się popołudniami i wieczorami w siedzibie OKZZ po zakończeniu przez muzyków-amatorów codziennej pracy zawodowej. Według zapewnień Drabika podczas prób muzycznych uczono czytania nut, solfeżu, dykcji i emisji głosu, a także historii muzyki i teatru. Latem rozpoczęły się próby sceniczne⁴⁵.

Wiosną zmieniły się plany dotyczące terminu inauguracyjnej premiery Opery Robotniczej, zapewne nie tylko z racji odwołania zapowiadanego kongresu związków zawodowych (odbył się rok później w Warszawie), ale przede wszystkim bliskości wydarzenia o ogromnym znaczeniu dla ówczesnej propagandy – Wystawy Ziem Odzyskanych. Jej celem było ukazanie osiągnięć w odbudowie terenów uzyskanych przez Polskę w roku 1945. Ogłoszono więc, że *Flis* zostanie wykonany kilkakrotnie podczas wystawy, między sierpniem a październikiem w olbrzymiej przestrzeni Hali Ludowej, w której zamierzano na ten cel specjalnie wybudować scenę teatralną⁴⁶. Oba aspekty wskazują, że premiera opery niezmiennie zaplanowana była jako wydarzenie masowe i o potężnej sile oddziaływania. Nikt specjalnie nie hamował się też w ogłaszaniu dalszych planów. Sekretarz OKZZ w artykule zapowiadał na

43 Odpowiednio: *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 68, s. 4 oraz nr 92, s. 4. Od tego momentu będzie to regularny sposób komunikacji Drabika z członkami zespołu, dzięki któremu łatwo dziś odtworzyć kalendarium formowania się i działalności instytucji.

44 Zob. [Pismo Stanisława Drabika o działalności Opery Robotniczej], k. 1. Podobnego rzędu liczby pojawiają się również w innych dokumentach.

45 Zob. Stanisław Drabik, *Zarys powstawania...*, k. 2.

46 Zob. Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 3. AP WR WRZZ, Protokoły z posiedzeń Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych, sygn. 42, *Protokół z zebrania Prezydium OKZZ*, k. 41.

podstawie pomysłów Drabika utworzenie nowych działów Opery – Instytutu Szkolenia Talentów Robotniczych, dużego chóru robotniczego czy Filharmonii Robotniczej we Wrocławiu⁴⁷.

ZESPÓŁ OPERY ROBOTNICZEJ

Dzięki publikowanym w prasie licznym reportażom z prób i przedstawień Opery Robotniczej dowiadujemy się nieco więcej o osobach tworzących zespół, przede wszystkim o grupie solistów. Nie bez racji więc Wiłkomirski przywoływał bogatą medialną oprawę wydarzenia, wskazując jej przyczyny w aktywności Drabika, który „dwoił się i troił, dzieląc czas i energię między próby sceniczne a wywiady i konferencje prasowe. Trafiła się dziennikarzom sensacja nie byle jaka: aż huczało w prasie od anonsów i reportażów”⁴⁸.

W artykułach, często już nawet w samych tytułach typu: *Ślusarz prowadzi krakowiaka – ekspedientka jest primabaleriną*⁴⁹ czy *Pafawag tańczy z Konfekcją*, sygnalizowane były miejsca pracy oraz zawody osób związanych z Operą Robotniczą. Pochodziły one z różnych wrocławskich zakładów pracy m.in.: Państwowej Fabryki Wagonów Pafawag (najlicniejsza grupa), Fabryki Wodomerzy, Fabryki Wielkich Maszyn Elektrycznych, Zakładów Konfekcyjnych, Fabryki Wag, Zakładów Zbożowych, PKP, ale także wielu instytucji (np. szpitala, kuratorium, wydawnictwa). Wśród wymienionych zawodów można znaleźć szofera, kucharkę, maszynistkę w biurze, urzędnika, spawacza, laboranta, inżyniera czy tokarza. „Śpiewają u nas wszyscy – ślusarz, szwaczka i nauczycielka”

47 Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 3. Plany te opisane są również w pismach Drabika – zob. *Opera Robotnicza pod egidą...*, k. 2.

48 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 140. Dodam, że nie tylko w prasie lokalnej, ponieważ teksty o Operze publikowały również pisma z innych regionów Polski (szczególnie Łodzi i Krakowa), a także prasa ogólnopolska, w tym „Przekrój” oraz zagraniczna – o relacji autorstwa Aliny Desage z próby Opery wydrukowanej w prasie paryskiej donosiło „Słowo Polskie”. Zob. *O wrocławskiej Operze Robotniczej pisze już prasa paryska*, „Słowo Polskie” 1948 nr 344, s. 6.

49 Leszek Goliński, *Ślusarz prowadzi krakowiaka – ekspedientka jest primabaleriną*, „Słowo Polskie” 1948 nr 294, s. 3; *Pafawag tańczy z Konfekcją*, „Słowo Polskie” 1948 nr 336, s. 4.

– mówił w jednym z reportażów Drabik⁵⁰. Jasne jest więc, że Opera Robotnicza, wbrew zapowiedziom wygłaszanym w momencie powstania placówki, nie zrzeszała wyłącznie robotników. Organizatorzy do publicznej wiadomości podawali dane procentowe dotyczące składu Opery – tworzonego przez robotników fizycznych w 70%, uczniów z przemysłu w 10% oraz inteligencji pracującej w 20%⁵¹. Niejednolity skład osobowy był zazwyczaj dosyć czytelnie artykułowany w różnego rodzaju wypowiedziach dotyczących Opery, najczęściej odnajdziemy w nich formułę o reprezentantach wrocławskiego świata pracy⁵². Zróżnicowane były również miejsca, z których osoby te trafiły po wojnie do Wrocławia. W reportażach czytamy głównie o „repatriantach” z Kresów Wschodnich oraz osobach przybyłych z Konina, Białegostoku, Racławic czy Zamościa. Niewiele możemy powiedzieć o wieku członków zespołu, na pewno nie rekrutowali się wyłącznie spośród młodzieży, skoro najstarsza osoba w zespole miała 60 lat, a przedstawiana była jako emerytowana malarka dekoracyjna i babcia. Najmłodsza z chórzystek liczyła lat 14. Jeden z recenzentów spektaklu odnotował dojrzały wiek wielu uczestników przedstawienia⁵³.

Najwięcej miejsca prasa poświęciła osobom wykonującym partie głównych bohaterów opery – Irenie Korbównie-Fietowej (Zosi we *Flisie*) i Bronisławowi Turczyńskiemu (operowemu Frankowi). Fietową, piszącą na maszynie w biurze PKP, przedstawiano według obowiązującego wówczas kobiety wzorca osobowego, zatem nie tylko jako wzorcową pracowniczkę i śpiewaczkę, ale

50 Władysław Bielowicz, Tadeusz Lutogniński, *Fitelberg dyryguje Operą Robotniczą?*, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1948 nr 168, dodatek „Ekran Tygodnia”, s. 1.

51 Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 3. Dane te można byłoby skonfrontować z programem premierowego przedstawienia, w którym przy nazwisku każdego z wykonawców podano również zawód i miejsce pracy. Niestety, dotychczas nie udało mi się odnaleźć kopii tego wydawnictwa.

52 Aczkolwiek rozpoznać można interesującą i znaczącą regułę. Teksty, zarówno mające charakter dokumentów, jak i publikacji prasowych, o szczególnie silnej obecności elementów dyskursu propagandowego zazwyczaj dyskretnie pomijają różnorodność zespołu Opery, uwypuklając jedynie udział w niej robotników. Podobnie czynił Drabik w korespondencji, której celem było uzyskanie dla siebie lub dla zespołu jakiś korzyści. Aspekty te będą sygnalizować przy omówieniu tego rodzaju wypowiedzi.

53 Wojciech Zukrowski, *Ciepłe kolory*, „Dziennik Literacki” 1949 nr 16, s. 4.

również matkę, żonę i gospodynię: „czas musi sobie dobrze rozłożyć, żeby podołać wszystkim swoim obowiązkom. Wprost z prób trzeba śpieszyć się do domu, aby nakarmić Annę-Zofię. [...] Dyrektor Drabik uczył nas punktualności. Często przychodziło mi to z trudem, zwłaszcza w pierwszym okresie, po narodzinach córeczki. Jednak [...] podołałam”⁵⁴. W przypadku Bronisława Turczyńskiego, z zawodu mechanika, pracującego jako kierowca w drukarni, eksponowano jego losy wojenne, przejście z dywizją kościuszkowską szlaku od Lenino do Berlina⁵⁵. W reportażach obydwójce opowiadali także o swoim zainteresowaniu muzyką. Irena Korbówna-Fietowa wspominała: „po wojnie znalazłam się w Lublinie, gdzie się troszkę uczyłam śpiewać, ale to były tylko początki”⁵⁶. Bronisław Turczyński, „śpiewał od dziecka, ale tylko tak sobie, dla zabawy. [...] gdy po wypadkach 1939 r. znalazł się w Kazaniu, w Związku Radzieckim, chodził wieczorami po pracy do tamtejszego Konserwatorium. Ale była to nauka dorywcza”⁵⁷.

Inne osoby wymieniane w prasie również przywoływały doświadczenia muzyczne, chociaż, jak głosiły oficjalne komunikaty, większość członków zespołu nie znała nut, ani nie uczyła się śpiewu, a nikt dotychczas nie występował zawodowo. Najstarsza z chórzystek chwaliła się czterdziestoletnim stażem w występach w chórach amatorskich, kilka innych osób śpiewało w chórach szkolnych. Trzej inni soliści, Bohdan Trzepiński (Jakub), Tadeusz Osika (Szóstak) i Kazimierz Jabłoński (Feliks) oraz inspektor chóru Jan Kozicki występowali w zespole świetlicowym Pafawagu⁵⁸.

54 Można pracować – śpiewając i można śpiewać – pracując, „Słowo Polskie” 1949 nr 4, s. 3.

55 Zob. Zbigniew Grotowski, *Śpiewacy – ochotnicy Opery Robotniczej we Wrocławiu*, „Słowo Polskie” 1949 nr 342, dodatek „Zwierciadło”, s. 1, 4.

56 Można pracować... dz. cyt., s. 3.

57 Bolesław Karpiński, *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy robotników Wrocławia. Ludzie i ich sztuka*, „Gazeta Robotnicza” 1948 nr 4, dodatek „Ekran Tygodnia” nr 1, s. 1.

58 Tadeusz Osika na jednym z koncertów w świetlicy Pafawagu akompaniował Janowi Kozickiemu w pieśniach Moniuszki i dyrygował chórem męskim, posiadał zapewne wykształcenie muzyczne. Zob. *Uroczyste otwarcie naszej świetlicy*, „Pafawag” 1947 nr 12, s. 7. Nie wiem natomiast, kim mieli być w Operze Robotniczej profesjonalści „poukrywani” między robotnikami, o których wspominała Małgorzata Komorowska. Zob. Małgorzata Komorowska, *Teatry muzyczne...*, dz. cyt., s. 307.

Jaki był wpływ zespołu na działania placówki, przebieg prób czy finalny kształt spektaklu? W samym statucie opery niewiele miejsca poświęcono członkom zespołu. Mowa jest jedynie o przysługującym im prawie do zorganizowania rady zakładowej, lecz wśród jej funkcji na pierwszym miejscu widnieje „dopilnowanie wewnętrznej dyscypliny”, a dopiero dalej „troszczenie się o sprawy członków zespołu i reprezentowanie zespołu Opery na zewnątrz”. W radzie artystycznej zasiadać miał zaledwie jeden reprezentant zespołu (członek rady zakładowej), a poza nim kierownicy poszczególnych działów, kierownik artystyczny i administracyjny oraz przedstawiciel OKZZ⁵⁹. Reportaże nie pozostawiają wątpliwości co do charakteru prób i podziału obowiązków: „próby zespołu Opery Robotniczej niczym nie przypominają normalnych prób teatralnych, kierownictwo przerabia nieomal każde słowo, a w każdym razie «frazę» muzyczną, powtarza ją kilkanaście razy – aż młodzi adepci pojmą dykcję, tonację, wyraz każdego najdrobniejszego szczegółu”⁶⁰ lub „Drabik z naprawdą fantastycznym wysiłkiem niezliczoną ilość razy poprawia, powtarza, demonstrowa i właściwe «ustawienie» głosu i stosowny układ rąk czy zwrot głowy, odpowiednie poruszanie się na scenie”⁶¹. W innym tekście czytamy o zadaniach Drabika: „musi nauczyć swych wychowanków śpiewania, tańczenia, ruszania się w rytm muzyki, kiedy musi synchronizować ruchy tłumu z grupą solistów. Takt po takcie składa widowisko jak mozaikę z najdrobniejszych barwnych kamyczków. Uczy otwierać usta, ruszać rękami, stawiać nogi...”⁶². Czytelna jest przedstawiona sytuacja komunikacyjna, odbywająca się

59 Wszystkie cytaty za: *Opera Robotnicza pod egidą...*, dz. cyt., k. 1–2. Znaczący jest jeszcze jeden zapis: wśród instytucji finansujących Operę, oprócz wielu centralnych i lokalnych podmiotów, wymienione zostały fabryki z województwa dolnośląskiego oraz fundusze pochodzące z „opodatkowania się robotników na rzecz Opery”, co wpisywało się w stalinowskie praktyki potrącania robotnikom z pensji kwot na liczne przymusowe składki.

60 Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 3.

61 Władysław Bielowicz, Tadeusz Lutogńewski, *Fitelberg dyryguje Operą Robotniczą?*, dz. cyt., s. 1.

62 Wojciech Dzieduszycki, *Opera Robotnicza na właściwej drodze*, „Słowo Polskie” 1948 nr 314, s. 4.

w układzie hierarchicznym pomiędzy posiadającym autorytet, doświadczenie i wiedzę mistrzem a pozbawionymi kompetencji adeptami, których zadaniem jest naśladowanie wzorcowych zachowań. Trudno w tej sytuacji zakładać możliwość dyskusji czy negocjacji. Sposób pracy zespołu Opery spotkał się z krytyką w jednej z recenzji spektaklu. Jerzy Jasieński podkreślał w „Trybunie Ludu”, że przyjęta formuła nie była zgodna z ideą teatru amatorskiego. Instytucja ta powinna być jego zdaniem „«szkołą» samokształcenia artystycznego i społecznego człowieka pracy”, wobec czego zawierać powinna „moment własnego dochodzenia poznawczego pewnych tajników i prawd artystycznego wyrazu [...] wyraz ten nie może być narzucony, nauczony, wytresowany – musi być zrozumiany i osiągnięty tylko własną pracą zespołu. W tym dochodzeniu do prawdy wyrazu powinien dyskretnie tylko pomagać przewodnik, «reżyser», kierownik zespołu. Właśnie w teatrze amatorskim powinna istnieć «reżyseria» zbiorowa, kolektywna, przedyskutowana, zrozumiana”⁶³.

Postawa członków zespołu podczas prób była wielokrotnie przedmiotem refleksji w przywoływanych tekstach. Wszystkie jednogłośnie ukazują charakteryzujący ich niezwykle entuzjazm i autentyczne zaangażowanie w pracę nad spektaklem. Zachowanie uczestników Opery było więc przedstawiane według opisanego przez Hannę Świdę-Ziembę scenariusza obowiązkowego robotników w czasie stalinizmu. Scenariusz ten wymagał artykułowania entuzjazmu, gorliwości, spontaniczności i radości z powodu wykonywanych obowiązków oraz uczestnictwa w rytuałach życia publicznego⁶⁴. W dyskursie prasowym na temat Opery Robotniczej nie odnajdziemy zatem żadnych śladów rozterek, wątpliwości, zniechęcenia, zmęczenia czy niepowodzeń. Wśród wielu przykładów, zacytuję kilka fragmentów opisujących entuzjazm członków zespołu, przeobrażający się

momentami niemal w heroizm: „przychodzili z daleka drogą wynoszącą po osiem i dziesięć kilometrów i zawsze byli punktualni”⁶⁵, „w wielkiej sali OKZZ jest przeraźliwie zimno, ale go tu nikt nie odczuwa”⁶⁶, „przyszli na 3–4 razy w tygodniu odbywające się wieczorowe próby, po pełnym 8-godzinym dniu ciężkiej często pracy. Przyszli wszyscy grać, śpiewać i tańczyć – bezinteresownie, bez żadnej zapłaty, z kompletem własnych instrumentów, starając się wnieść do tego dzieła całe swoje serce”⁶⁷, „w czasie wakacyjnym wielu z uczestników zrezygnowało z urlopów, a byli tacy, którzy w przeciągu 400 godzin nie opuścili ani jednej próby”⁶⁸. Zgodnie z tekstami w prasie robotników cechowała również niespożyta energia i chęć nieustannego doskonalenia swoich umiejętności: „gdy wreszcie po czterogodzinnej robocie, [Drabik] woła: «Na dziś wystarczy!» – jeden z członków chóru męskiego podchodzi i pyta: «Panie dyrektorze, a może jeszcze z naszym chórem osobna próba?» [...] przy czym dowiadujemy się, że ten młody robotnik powtarza swoje pytanie często”⁶⁹. Entuzjazm i heroizm uczestników nie były jedynymi składnikami afirmatywnego wzoru narracji o Operze Robotniczej. Swoista estetyzacja uczestników zaakcentowana została w audycji radiowej: „kiedy patrzy się na tych ludzi odbywających próbę, odnosi się wrażenie, że sztuka, która ich opanowała, ma jakąś niepojętą moc przeistaczania. Nie ma twarzy mizernych – nie dostrzega się w nich śladów wojny i cierpień. Wszyscy są piękni i młodzi [...]. A śpiew, który zagarnął ich teren i wibruje wraz z nimi w sali prób, jest nie tylko młody i prężny, jest cudownie piękny. Opanowała go całkowicie subtelna matematyka taktu,

65 Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów, sygn. 15909/II, Romuald Cabaj: Audycje radiowe opracowane dla Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu w latach 1948–1968, *Tu mówi Wystawa Ziem Odzyskanych. Cykl felietonów. Opera Robotnicza we Wrocławiu*, k. 3.

66 Leszek Goliński, *Ślusarz prowadzi krakowiaka...*, dz. cyt., s. 3.

67 Józef Tarnopolski, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, dz. cyt., s. 3.

68 *Przedkongresowy czyn kultury robotniczej*, „Słowo Polskie” 1949 nr 338, s. 2.

69 Władysław Bielewicz, Tadeusz Lutogńewski, *Fitelberg dyryguje Operą Robotniczą?*, dz. cyt., s. 1.

63 Jerzy Jasieński, *Czym jest, a czym powinna być Opera Robotnicza we Wrocławiu*, „Trybuna Ludu” 1949 nr 91, s. 8.

64 Hanna Świda-Ziemia, *Robotnicy lat pięćdziesiątych*, w: tejże, *Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Katedra Socjologii Moralności i Aksjologii Ogólnej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1997, s. 206–211.

mądra i piękna precyzja, z której różnorodności głosów i tonów, stwarza harmonijną i urzekającą całość”⁷⁰.

Poruszona kwestia odsyła do szerszego, a równocześnie kluczowego dla mnie pytania o doświadczenie osób uczestniczących w próbach i spektaklach Opery Robotniczej (zatem nie tylko członków zespołu, ale widzów i komentatorów). Nie ulega wątpliwości, że cytowane teksty realizują model dyskursu o robotnikach opisany przez Hannę Świdę-Ziembę, jednak nie lekceważyłbym pytania o to, czy był to jedyny czynnik kształtujący postawę piszących. Do problemu powrócę w ostatniej części artykułu.

PRZYGOTOWANIA DO PREMIERY

Podczas stu dni trwania Wystawy Ziem Odzyskanych nie doszło do zapowiadanej premiery *Flisa* w wykonaniu zespołu Opery Robotniczej. O niepowodzeniu zadecydowały dwie przyczyny: brak funduszy na sceniczną realizację premierowego przedstawienia oraz problemy z utworzeniem przez amatorskich muzyków orkiestry symfonicznej zdolnej do wykonania dzieła Moniuszki. Problemy sygnalizowano w mediach – o braku gotówki w cytowanej audycji mówił Romuald Cabaj. Przeciagające się próby i przekładanie daty premiery wywoływały krytyczne komentarze, dlatego autorzy przyjaźnie nastawieni wobec inicjatywy odpięrali pojawiające się zarzuty. Wojciech Dzieduszynski w felietonie publikowanym w połowie listopada przytoczył krążące negatywne opinie: „to już zaczyna być denerwujące, [...] te ciągłe próby z *Flisa*, nic od kilku miesięcy nie robią tylko próbują...”⁷¹, aby

70 Romuald Cabaj, Audycje radiowe opracowane dla Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu, dz. cyt., k. 3. Teksty opisujące działalność Opery Robotniczej publikowane na łamach lokalnej prasy zostały zresztą wyśmiane przez redakcję „Ruchu Muzycznego”, ówczesnie najważniejszego fachowego i długo utrzymującego niezależność, pisma o muzyce. W satyrycznej kolumnie *Na krzywej pięciolinii* cytowano fragmenty dotyczące prób i kpiono z niezdarnych i dyletanckich tekstów wrocławskich dziennikarzy (choć nie z samych ochotników i instytucji). Był to jednak jedyny znany mi przykład złamania zasad przedstawionego modelu narracji o Operze Robotniczej. Zob. *Na krzywej pięciolinii*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 23–24, s. 29.

71 Wojciech Dzieduszynski, *Opera Robotnicza...*, dz. cyt., s. 4.

rozprawić się z nimi, wskazując na specyfikę i czasochłonność pracy w zespole amatorskim.

We wrześniu 1948 w piśmie do Komisji Centralnej Związków Zawodowych w Warszawie Drabik zwracał się z prośbą o wsparcie finansowe oraz podał kwotę 2,5 mln złotych potrzebnych do powstania premierowego spektaklu. Wydatki te obejmowały koszty uszycia kostiumów oraz zbudowania dekoracji, a także „wydatki personalne”, czyli honoraria dla inspicjenta, reżysera, dyrygenta czy kompozytora muzyki do dodatkowych scen baletowych. Drabik skarżył się w piśmie, że „bez ostatecznej decyzji w sprawie sfinalizowania wystawienia *Flisa* nie mogę ruszyć naprzód, mam ręce związane”⁷². Z dokumentu wnioskować można, że na początku września nie rozpoczęły się jeszcze przygotowania do scenicznej realizacji opery, a OKZZ dysponował jedynie obietnicą Włodzimierza Sokorskiego wyasygnowania milionowej dotacji przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Sokorski złożył ją 11 lipca 1948 podczas próby scenicznej Opery Robotniczej, która odbyła się specjalnie dla niego z okazji jego przyjazdu do Wrocławia na otwarcie Muzeum Państwowego i Miejskiego Muzeum Historycznego. Słowa dotrzymał, ponieważ w dokumentach OKZZ znajduje się informacja o budżecie Opery składającym się z milionowej dotacji Ministerstwa oraz półmilionowej wpłaty Miejskiej Rady Narodowej i stu tysiącach złotych z Wydziału Wojewódzkiego. Środki te przeznaczono na realizację premiery spektaklu⁷³.

Drabik od samego początku przewidywał ryzyko wystąpienia trudności w organizacji orkiestry złożonej wyłącznie z amatorów, ponieważ wspomniany już statut Opery Robotniczej zakładał, że do orkiestry „w miarę potrzeby będzie można dokooptować zawodowych muzyków”⁷⁴. W wyniku obu naborów do orkiestry

72 MT, sygn. D. 204 III, Do ob. Żeromskiego Tadeusza, Komisja Centralna Związków Zawodowych, Warszawa, maszynopis pisma z 7.09.1948, k. 1.

73 Zob. AP WR WRZZ, Protokoły z lustracji przeprowadzonej przez Centralną i Okręgową Komisję Związków Zawodowych, sygn. 187, *Protokół z lustracji przeprowadzonej w OKZZ Wrocław w dniach od 5 do 16.XII 1948 r.*, k. 19. Przypomnę, że zespół nie otrzymywał wynagrodzenia za przygotowanie spektaklu. Z dokumentów OKZZ wynika, że mogli liczyć jedynie na zwrot wydatków za przejazdy tramwajami na próby i spektakle.

74 *Opera Robotnicza pod egidą OKZZ...*, dz. cyt., k. 1.

zgłosiło się około 100 członków różnych orkiestr świetlicowych. O rozpoczęciu ich prób donosiło „Słowo Polskie”, zresztą pierwszą próbę orkiestry Opery Robotniczej anonsowano dwa razy, 9 sierpnia i 28 września, wskazując na jakieś nieujawnione komplikacje. Jeszcze w połowie października w *Notatniku wrocławskim* wydrukowano komunikat o poszukiwaniach nowych członków orkiestry, a redakcja komentowała ten fakt następująco: „jak widać z wezwania montowanie orkiestry Opery Robotniczej jeszcze trwa”⁷⁵. Pod koniec października Drabik po raz pierwszy przyznał się publicznie do problemów z przygotowaniem orkiestry: „zgłosiło się do niej aż 111 osób, wybraliśmy dotąd 20. Są poważne trudności z instrumentami”⁷⁶. Muzycy zapewne nie dysponowali własnymi instrumentami bądź były one po prostu słabej jakości. „Słowo Polskie” anonsowało jeszcze próbę amatorskiej orkiestry na 20 października, później przez ponad miesiąc w gazecie publikowane były jedynie ogłoszenia o próbach chóru, solistów i baletu, aż jeszcze raz ukazuje się komunikat o rozpoczęciu prób z orkiestrą 30 listopada – zapewne jest już jednak mowa o orkiestrze Opery Dolnośląskiej⁷⁷. Nieco wcześniej ogłoszono, że premiero- we przedstawienie prowadzić będzie czeski dyrygent, znany we Wrocławiu ze spektakli *Sprzedanej narzeczonej* Bedřicha Smetany, Oldřich Lapka⁷⁸. Kazimierz Wiłkomirski odniósł się do sprawy orkiestry w swoich wspomnieniach tak: „jak łatwo się domyślić, jedyną we Wrocławiu orkiestrą, która w roku 1948 mogłaby zagrać *Flisa* (albo cokolwiek), była orkiestra Opery. Rad nierad musiał Drabik wystosować do mnie pismo z prośbą o wyrażenie zgody na jej udział w próbach i przedstawieniach *Flisa*. Zgody oczywiście nie odmówiłem (strach pomyśleć, co by było, gdybym postąpił inaczej!), a moi muzycy radzi byli z nadarzającej się okazji skromnego dodatkowego zarobku”⁷⁹. Wspomnienia Drabika

sugerują z kolei, że orkiestra Opery rozpoczęła próby bez wiedzy Wiłkomirskiego. Drabik razem z Lapką, który wcześniej zgłosił mu chęć zadyrygowania na premierze *Flisa*, porozumieli się prywatnie w sprawie współpracy z inspektorem orkiestry, dlatego próby najpierw odbywały się „cichaczem w gmachu Opery”⁸⁰, by dopiero po jakimś czasie oficjalnie przenieść się do siedziby OKZZ. W tekście pisanym z okazji dwudziestolecia powstania Opery Drabik porażkę przy tworzeniu orkiestry tłumaczył zbyt małą liczbą mieszkających na Dolnym Śląsku amatorów grających na instrumentach, zmniejszającą się przez ich szybki awans do borykających się z podobnym problemem orkiestr zawodowych⁸¹.

Sprawa dyrygenta wymaga wyjaśnienia jeszcze jednej kwestii, ponieważ w artykułach o poczynaniach Opery Robotniczej przewijała się przez jakiś czas informacja o możliwości zadyrygowania premierą *Flisa* przez legendarnego już wówczas Grzegorza Fitelberga, z pewnością jednego z najsłynniejszych i najbardziej rozpoznawalnych na świecie polskich muzyków tego okresu. Zacytuję jeden z artykułów: „Do dyrygowania premierą robotniczego *Flisa* zaproszono naszą sławę światową Grzegorza Fitelberga, który zawiadomił dyr. Drabik, że chętnie obejmie stały protektorat nad tą niezwykłą Operą i gdy zapozna się z nią na próbach, zgodzi się dyrygować na wystawowej premierze”⁸². Na informację tę po wielu latach zżymał się Kazimierz Wiłkomirski, który wyjaśniał genezę tej sensacyjnej wiadomości: „Zapytany przez któregoś z publicystów o osobę dyrygenta mającego poprowadzić premiero- we przedstawienie, Drabik odpowiedział: «Marzymy o Fitelbergu». [...] Równie dobrze mógł Drabik wymienić jako obiekt marzeń Toscaniniego, Rodzińskiego albo Bruno Waltera: szansa ich pozyskania byłaby tak samo realna jak prawdopodobieństwo udziału Fitelberga we wrocławskiej imprezie”⁸³. Wydaje się jednak, że Drabik nie tylko marzył o zaproszeniu Fitelberga, ale rzeczywiście nawiązał z nim kontakt, skoro o jego pozytywnej

75 Odpowiednio: *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 218, s. 4; nr 268, s. 6; nr 282, s. 4.

76 Leszek Goliński, *Przekreślony znak zapytania. Wykonawcy Flisa w obronie Opery Robotniczej*, „Słowo Polskie” 1949 nr 8, dodatek „Zwierciadło” 1948 nr 2, s. 3.

77 Odpowiednio: *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 287, s. 4; nr 329 s. 4.

78 *Lapka dyrygentem Opery Robotniczej*, „Słowo Polskie” 1948 nr 324, s. 4.

79 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 141.

80 Stanisław Drabik, *Zarys powstawania...*, dz. cyt., k. 3.

81 Zob. tamże, k. 1.

82 Władysław Bielewicz, Tadeusz Lutogńewski, *Fitelberg dyryguje Operą Robotniczą?*, dz. cyt., s. 1.

83 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 140–141.

reakcji wspominał w oficjalnej korespondencji z Ministerstwem Kultury i Sztuki⁸⁴. Trudno jednak domniemaną odpowiedź Fitelberga uznać za wyraz zgody na dyrygowanie pierwszym przedstawieniem Opery Robotniczej. Był to raczej przykład odmowy przy pomocy stosunkowo eleganckiej formuły.

FLIS STANISŁAWA MONIUSZKI

Drabik od samego początku deklarował zamiar przygotowania z zespołem Opery Robotniczej *Flisa* Stanisława Moniuszki, przy czym planował rozszerzyć dzieło Moniuszki o fragmenty baletowe oparte na własnym scenariuszu z opracowanymi przez Zygmunta Wierciaka melodiami pochodzącymi z innych utworów Moniuszki, nigdy zresztą niezidentyfikowanych. Celem uzupełnienia było stworzenie pełnowymiarowego, „wielkiego widowiska muzycznego dla świata pracy”⁸⁵, zawierającego także nieobecne w oryginale elementy taneczne. Co ciekawe, realizacja *Flisa* przez Operę Robotniczą nie była pierwszym niekonwencjonalnym wykonaniem dzieła po 1945 roku. Latem 1948, a więc w czasie trwających już pod kierunkiem Drabika prób, na Odrze, w tym również we Wrocławiu, pojawiły się barki zespołu Opery Polskich Rzek ze spektaklem *Flisa*⁸⁶. Natomiast w ciągu kilku następnych lat utwór został wykonany na deskach teatrów operowych w Poznaniu (1949), Bytomiu (1954) oraz dwukrotnie we Wrocławiu (1952, 1955)⁸⁷.

Flis powstał w lecie 1858 roku podczas pobytu Moniuszki w Paryżu, a premierowe przedstawienie we wrześniu tego samego roku w Warszawie publiczność i krytyka przyjęła z zadowoleniem. Historia recepcji dzieła nie odnotowała większych sporów, utwór klasyfikowano jednomyślnie za pomocą kategorii rodzaju: „opera

komiczno-ludowa”, „sympatyczna”, „obrazek ludowy”, „operetka”, „sielanka”⁸⁸ czy wodewil. Nigdy też ta opera nie była zaliczana do istotnych osiągnięć Moniuszki. Dość typowe jest stanowisko Zdzisława Jachimeckiego, który krytykował libretto charakteryzujące się jego zdaniem: „skromniutką wartością dramatyczną i literacką. Jest to robota tuzinkowa, ledwie sfastrygowana w koncepcji dramatycznej, z naciąganyymi przemocą, a mimo to niezmiernie rażącymi pospolitością rymami. Nie ma w niej wiele oryginalności”, aczkolwiek bronił pracy kompozytorskiej: „byłoby zupełnym absurdem wymagać od talentu Moniuszki, że do takiej poezji librettowej miał napisać muzykę lepszą od tej, jaką istotnie utworzył. Muzyka ta jednak ma swoje zalety”⁸⁹.

Akcja *Flisa* rozgrywa się w ciągu paru godzin nad brzegiem Wisły w okolicach Warszawy w II połowie XIX wieku. Libretto Stanisława Bogusławskiego osnute jest wokół miłosnych perypetii zakochanej pary – Zosi i młodego, biednego flisaka Franka. Młodzi nie mogą zostać małżeństwem, ponieważ Antoni, zamożny flisak i ojciec Zosi, obiecał jej rękę Jakubowi, lekkoduchowi i modnisiowi, lecz majątnemu fryzjerowi z Warszawy. Mimo nalegań zakochanej pary i mieszkańców wioski, Antoni pozostaje nieugięty, dlatego Franek zamierza wyruszyć z osady w poszukiwaniu swojego brata, z którym od dzieciństwa nie miał kontaktu. Nieoczekiwanie, a szczęśliwie dla zakochanych okazuje się, że zaginionym bratem Franka jest właśnie jego konkurent Jakub, wobec czego fryzjer rezygnuje ze starań o Zosię, a młodym już nic nie przeszkadza w małżeństwie. Drabik w tym miejscu uzupełnił libretto o nową scenę finałową: „na wieść o szczęśliwym zakończeniu sprawy, zjawiają się przygodni muzykanci, a roztańczone pary taneczne na cześć przyszłych państwa młodych tańczą oberka i krakowiaka”⁹⁰.

84 MT, sygn. D. 204 III, Do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, list z 9.08.1948, k. 1.

85 [Pismo Stanisława Drabika o działalności Opery Robotniczej], k. 2.

86 Zob. *Opera polskich rzek*, „Dziennik Polski” 1948 nr 150, s. 6. Rok wcześniej, w 1947 grupa płynęła z przedstawieniami po Wiśle, w związku z czym oczywisty był wybór *Flisa*.

87 W 1952 roku jeszcze raz w reżyserii Stanisława Drabika. Trzy lata później reżyserował Jan Popiel.

88 Określenia za: Zdzisław Jachimecki, *Stanisław Moniuszko (1819–1872)*, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1921, s. 111, 114; Agnieszka Topolska, *Mit wieszca. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki, Poznań 2014, s. 130, 54, 134.

89 Zdzisław Jachimecki, *Stanisław Moniuszko...*, dz. cyt., s. 112–113.

90 MT, sygn. D. 203 III, Streszczenie opery *Flis* Stanisława Moniuszki z uzupełnieniem baletowym wg libretta Stanisława Drabika i muzyki Zygmunta Wierciaka juniora, niedatowany maszynopis, k. 1.

Oczywiste wydają się powody, dla których Drabik dokonał wyboru akurat tej opery, chociaż nigdy o nich otwarcie nie wspominał. Decydująca okazała się zapewne pozycja kompozytora w polskiej kulturze oraz szereg cech muzycznych sprzyjających wykonaniu przez amatorów. Czas wykonania jednoaktowej opery wynosi około godziny, co w połączeniu z równomiernym rozdysponowaniem partii głównych bohaterów pomiędzy sześciu śpiewaków sprawia, że żaden z nich nie ponosi zasadniczej odpowiedzialności za poziom i sukces wykonania. Partie solistów nie mają charakteru wirtuozowskiego. Nie oznacza to jednak, że nie stawiają przed nimi poważniejszych wymagań, jak wskazywał Zdzisław Jachimecki, na przykład w duecie Zosi i Szóstaka „sopranistka musi mieć wyrobioną koloraturę, basista posiadać wszystkie środki typowego *basso buffo*”⁹¹. *Flis* zawiera też inne elementy ułatwiające wykonanie, jak i odbiór przez grono nieobytych muzyków i słuchaczy. Uwertura do opery ma charakter programowy, obrazując burzę z piorunami, podobny wyraz ma chór flisaków, który zdaniem Jachimeckiego ukazuje „spokojnie rozkołysanym ruchem muzyki rodzaj żeglarstwa rzecznego”⁹². W toku utworu odnaleźć można również stylizowane nawiązania do muzyki ludowej – w scenach chóralnych pojawiają się rytmy kujawiaka i krakowiaka, a jedna z arii Zosi ma charakter dumki.

W kontekście działalności Opery Robotniczej węzłowe znaczenie ma przypomnienie przeprowadzonego przez Agnieszkę Topolską omówienia libretta *Flisa* i recepcji dzieła. Badaczka postanowiła skonfrontować pięć kluczowych elementów tworzących w piśmiennictwie mit Moniuszki jako wieszczka narodowego z twórczością kompozytora. Na dwa z nich, świadomość klasową i religię, chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Zdaniem Topolskiej w recenzjach *Flisa* „najczęściej można spotkać gładkie omówienia dzieła z daleka trzymające się od zagadnień społecznych. [T]rudno szukać utożsamienia tematyki wiejskiej z dążeniem do przeciwdziałania nierówności ich autora”⁹³. Pewną

zmianę autorka obserwuje w powojennej recepcji, już po wdrożeniu haseł realizmu socjalistycznego, a więc po wystawieniu *Flisa* przez Operę Robotniczą. Okres ten przyniósł potężną tendencję uczynienia z Moniuszki, głównie za sprawą tematyki *Halki* i *Parii*, patrona socjalistycznej diagnozy klasowej i ideałów równościowych. Nurt ten objął również nieśmiałą w sumie próbę uwypuklenia społecznego wymiaru opery *Flis*⁹⁴. Topolska zapytała więc o obecność we *Flisie* dwóch wyznaczników świadomości klasowej – wyczulenia na sprawę chłopską i postawy społecznikowskiej oraz o wizję religijności: „Lud we *Flisie* naszkicowany zresztą jakby pobieżnie i w pośpiechu przez Stanisława Bogusławskiego, autora libretta, jest przedstawiony jako wesoły i religijny. Daleko mu do postaw, z których odczytywać by można niezadowolenie z zastanej sytuacji klasowej. Prości flisacy są chętni do pracy, na niej się też koncentrują, wiedząc, że dzięki temu ich życie będzie pełniejsze i radosne («Dalej do roboty,/ A wesoły będzie dzień»). Nie roszczą pretensji do zmiany ciężkiego położenia, zdają się go w ogóle nie dostrzegać. Nie czują strachu przed szlachtą, boją się jedynie nieokiełznanych sił przyrody. Proszą Boga o wstawiennictwo w czasie burzy, za co mu później kornie dziękują. [...] Bohaterowie zwracają się do jednostkowego Boga, wszechmocnej siły, która ma wpływ na ostateczny kształt ludzkiego życia”⁹⁵. Opis ten można uzupełnić o kilka innych przykładów z libretta, potwierdzających słuszność przywołanego odczytania. Rzeczywiście, we *Flisie* niemal co chwilkę i w partiach wszystkich solistów, i w chórze rozlegają się błagania do Boga o zmianę aktualnej sytuacji. Gdy zrezygnowany Franek ogłasza zamiar opuszczenia wioski, chór komentuje to w następujący sposób: „Bóg zginąć ci nie dozwoli,/ Bóg da swą pomoc, da”. Jedyną przedstawianą w operze szansę na samodzielną zmianę, polepszenie statusu ekonomicznego czy klasowego przynosi małżeństwo z lepiej sytuowaną osobą. Jakub przekonując Zosię do ślubu, roztacza przed nią wizję wspólnego życia w Warszawie: „Będiesz bywać w teatrze,/

91 Zdzisław Jachimecki, *Stanisław Moniuszko...*, dz. cyt., s. 114.

92 Tamże, s. 115.

93 Agnieszka Topolska, *Mit wieszczka*, dz. cyt., s. 130–131.

94 Kwestię tę poruszam szczegółowo w książce *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014 (głównie w rozdziale 4., s. 146–249).

95 Agnieszka Topolska, *Mit wieszczka*, dz. cyt., s. 131–132, 199.

W szwajcarskiej dolinie, / Na Saską Kępę czasem, / czółenkiem się popłynię, / I na bal cię zaprowadzę”. Antoni, ojciec Zosi, zresztą tym tłumaczy swoją odmowę: „Gdy z Jakubem dobrze wiecie, można żyć na wielkim świecie!”, podczas gdy z Frankiem zwiędnie „na nędznym gdzie statku”. Lepszej pozycji Jakub nie zawdzięcza wyłącznie własnej pracowitości, ani szczególnym uzdolnieniom, lecz przypadkowi, który sprawił, że „dobry proboszcz” po śmierci rodziców zabrał go do Warszawy, gdy tymczasem Franek trafił do biednego flisaka⁹⁶. Warto oczywiście pamiętać, że libretto opery *Flis* mówi więcej o obowiązujących w czasie swojego powstania regułach gatunkowych swoistych dla sielanki czy wodewilu niż o poglądach kompozytora⁹⁷.

PREMIERA FLISA

Pod koniec października na łamach „Słowa Polskiego” Drabik zapewniał o nadchodzącej w przyszłym miesiącu premierze. W wypowiedzi przyznawał się do niepowodzenia planu wystawienia opery w czasie trwania Wystawy Ziem Odzyskanych, jednocześnie w dalszym ciągu usilnie, choć bez rzeczywistych powodów, łączył to wydarzenie z działalnością Opery. Nazwał ją wręcz „dzieckiem Wielkiej Wystawy, [...] nie tylko bowiem to, co się pokazało na Wystawie, ale i to, co powstawało i krzepło w tym okresie we Wrocławiu, jest ważne”⁹⁸. Wkrótce związek Wystawy z Operą uległ zapomnieniu. Na początku grudnia ogłoszono kolejne wydarzenie, które miało zostać uświetnione premierą *Flisa*. Jego ranga była dużo wyższa niż obu projektowanych poprzednio, ponieważ

96 Cytaty z libretta w całym artykule za książeczką do płyty CD z nagraniem opery – Stanisław Moniuszko, *Flis*, DUX 0736.

97 „Nie znajdziemy w tych sztukach elementów ostrzejszej satyry, nie ma tu groźnego zła, które zostałoby obnażone, raczej pojawia się w masce śmiesznej farsy, nikogo nie raniącej satyry czy zabawnej burleski. Nie ma też w nich ani wyrazistego, budującego napięcia konfliktu, ani wybijających się z konwencjonalnego tła bohaterów będących jego nosicielami. Wodewilowa rzeczywistość okazuje się generalnie pocziwa, moralna i idylliczna” – Dobrochna Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014, s. 16.

98 Leszek Goliński, *Przekreślony znak zapytania...*, dz. cyt., s. 3.

Opera Robotnicza

- OCHOTNICZA -

przy O.K.Z.Z. we Wrocławiu.

W środę, dnia 8 grudnia br. o godz. 19

odbędzie się

w Państwowym Teatrze Dolnośląskim

Uroczysta Premiera

ku uczczeniu Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych

FLIS

opera w 1 akcie, muzyka Stanisława Moniuszki, libretto Stanisława Bogusławskiego
uzupełniona

baletem-pantomimą — muzyka Zygmunta Wierciaka juniora, libretto Stanisława Drabika.

W wykonaniu

zespołu wokalnego i baletowego Opery Robotniczej
reprezentującego **Wrocławski Świat Pracy**

Orkiestra Państwowego Teatru Dolnośląskiego

Dyrygent: **Oldřich Lapka**

Baletmistrz: Ksenia Boreńska

Korepetytor: Marcin Formanowicz

Projekty dekoracji i kostiumów: **Prof. Stanisław Jarocki**

Malarz: Anatol Joczyn

Kier. art., reżyseria i inscenizacja **Dyr. Stanisław Drabik**

Bilety do nabycia w kasie Państw. Teatru Dolnośl. od dnia 6 grudnia od godz. 10—13 i od 15—19.



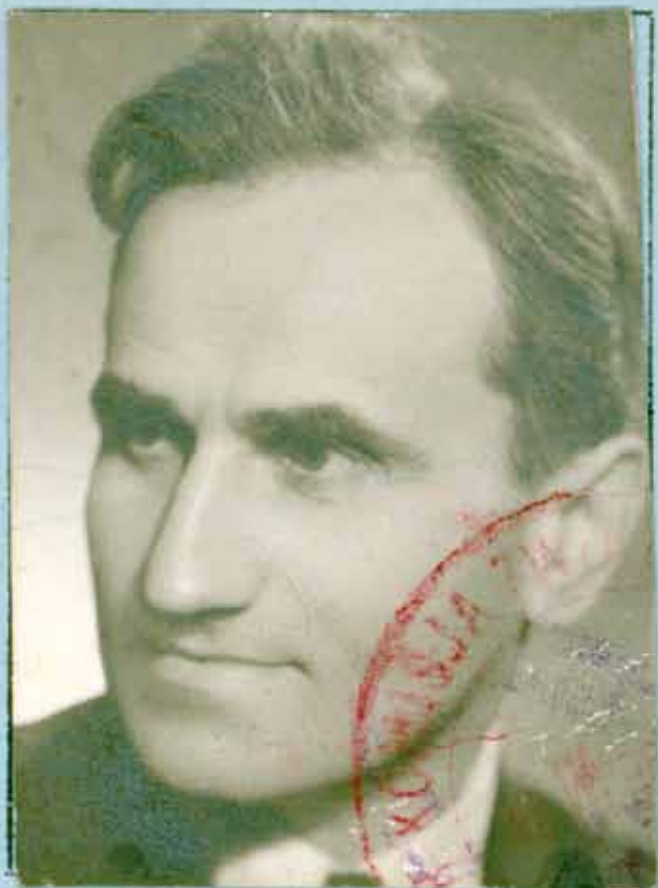
OPERA ROBOTNICZA

— ochotnicza —

przy O. K. Z. Z. we Wrocławiu

LEGITYMACJA OSOBISTA





Nr

1.-

Nazwisko

Hyr. Trabił

Imię

Stanisław

Data urodz.

9. IX. 1900-

jest członkiem ~~Opary~~ Robotniczej

sekcja

Wierowz. artyst.
Opary Robotniczej

podpis posiadacza legitymacji

[Signature]

Dyr. Op. Robotn.

Przewodn. O.K.Z.Z.

I sekr. O.K.Z.Z.

[Signature]

Ważności do

Wrocław, dn. 31. XII. 1948 r.

Wrocław, dn. 19. r.

OPERA ROBOTNICZA – OCHOTNICZA – PRZY O.K.Z.Z. WE WROCŁAWIU
(DYREKTOR OPERY STANISŁAW DRABIK)

Z A P R O S Z E N I E

W ŚRODĘ, DNIA 8 GRUDNIA 1948 ROKU ODBĘDZIE SIĘ W PAŃSTWOWYM TEATRZE
DOLNOŚLĄSKIM WE WROCŁAWIU, UROCZYSTA PREMIERA OPERY STANISŁAWA MONIUSZKI

»FLIS«

KU UCZCZENIU KONGRESU ZJEDNOCZENIA PARTII ROBOTNICZYCH
NA KTÓRĄ MAJĄ ZASZCZT ZAPROSIĆ

Ob.

PREZYDIUM O.K. Z. Z. WE WROCŁAWIU
ZESPÓŁ I KIEROWNICTWO OPERY ROBOTNICZEJ

POCZĄTEK O GODZINIE 19

Afisz premierowego spektaklu *Flisa* Stanisława Moniuszki w wykonaniu Opery Robotniczej. Zbiory Działu Dokumentów Życia Społecznego Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

(góra) Irena Korbówna-Fietowa (Zosia) i Bronisław Turczyński (Franek), fotografia z prasy wrocławskiej.
(dół) Twórcy przedstawienia *Flisa*, fotografia z prasy wrocławskiej.

Legitymacja Stanisława Drabika. Zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie.

Legitymacja Stanisława Drabika. Zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie.

Zaproszenie na premierowe przedstawienie. Zbiory Muzeum Teatralnego w Warszawie.

pierwsze przedstawienie *Flisa* włączono w gigantycznych rozmiarów akcję propagandową związaną z Kongresem Zjednoczeniowym Partii Robotniczych prowadzącym do utworzenia PZPR. Przedstawienie Opery Robotniczej stało się jednym z licznych „czynów kongresowych”. W prasie opublikowano treść konwencjonalnej depeszy przesłanej najwyższym władzom państwowym: „Wyrażając naszą radość z połączenia partii robotniczych i chcąc włożyć swą pracę w czyn kongresowy, zawiadamiamy, że na próbie sceniczno-orkiestrowej Opery Robotniczej w dniu dzisiejszym postanowiliśmy wystawić w dniu 8 grudnia br. premierę opery *Flis* Moniuszki, jako wynik poświęconej przez nas 400 godzinnej pracy poza zajęciami zawodowymi dla upowszechniania kultury wśród szerokich mas pracujących. W realizacji naszego dzieła prosimy o przyjęcie protektoratu”⁹⁹, a także deklarację zespołu, tak charakterystyczną dla ówczesnej retoryki, o przyspieszeniu przygotowań do premiery dla uczczenia kongresu¹⁰⁰.

Ostatni miesiąc przed premierą wypełniły wytężone próby. Ich harmonogram określić można na podstawie komunikatów „Słowa Polskiego”. W listopadzie balet i chór ćwiczył osobno po trzy razy w tygodniu, a od początku grudnia próby całego zespołu odbywały się codziennie¹⁰¹. Próby rozpoczynały się o godzinie 18.00, a większość osób, jak wynika ze wzmianek w reportażach, kończyła pracę zawodową dwie godziny wcześniej. Jak pisało „Słowo”, niektórzy członkowie zespołu mieli problem z uzyskaniem zwolnień z pracy w tych dniach, dlatego „wobec intensywnych prób – są przemęczeni. To może się źle odbić na przedstawieniu, apelujemy więc, aby dano możliwość wszystkim członkom zespołu poświęcenia swoich sił w dniu dzisiejszym i jutrzejszym tylko i wyłącznie sztuce”¹⁰². Apel ten dotyczył dwóch nocnych prób generalnych odbywających się 6 i 7 grudnia na scenie opery we Wrocławiu. Jeden z członków zespołu, Włodzimierz Mitis, powracał we wspomnieniach właśnie do tych prób. W jego wypowiedzi uderza opis pogrążonego w ciemności, zrujnowanego

99 8 grudnia premiera *Flisa*, „Słowo Polskie” 1948 nr 336, s. 4.

100 Przedkongresowy czyn kultury robotniczej, dz. cyt., s. 2.

101 Zob. *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 299, s. 4; nr 310, s. 4; nr 333, s. 4.

102 *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 336, s. 4.

miasta oraz postrzegania udziału w Operze jako ciężkiej pracy, ale i niezwyklej przygody zarazem: „To było niepowtarzalne. Niech pan pamięta, że był rok 1948, miasto w ruinach, ciemne nocą i niezbyt bezpieczne. Sala prób na Mazowieckiej znajdowała się w budynku, który był samotną wysepką wśród gruzu. Jedyna w okolicy latarnia znajdowała się koło mostu Grunwaldzkiego. Każdy z przeszło 100 ludzi ciężko pracował i każdy, dzień w dzień dobrowolnie przychodził tyrać na «drugą zmianę» u Drabika. Próby trwały po kilka godzin, a przed premierą niemal całe noce, bo tylko nocą mogliśmy korzystać ze sceny”¹⁰³. W wielu artykułach prasowych podsumowujących działalność Opery powtarzała się informacja o 400 godzinach spędzonych na próbach. Drabik w jednym z listów podawał detaliczne dane o trwających po trzy godziny każda, 145 pięciu próbach muzycznych i scenicznych oraz 86 próbach baletowych¹⁰⁴. Liczby te mogą budzić różne wątpliwości, choć z pewnością uczestnictwo w próbach wymagało poświęcenia przez członków zespołu ogromnej ilości czasu¹⁰⁵.

Premiera *Flisa* odbyła się 8 grudnia 1948. Kazimierz Wiłkomirski z uroczystej premiery zapamiętał „panującą atmosferę radosnego podniecenia”¹⁰⁶. Afisz spektaklu nie wymieniał śpiewaków wykonujących partie solowe, wskazywał jedynie ogólnie na „zespół wokalny i baletowy Opery Robotniczej reprezentujący wrocławski świat pracy”, niemniej jednak wyliczał wszystkich zawodowców zaangażowanych w przygotowanie przedstawienia (por. il. 1). Jak wspomniałem, program wymieniał z nazwiska, zawodów i miejsc pracy wszystkich 96 członków zespołu.

Tytuły opublikowanych w prasie recenzji przedstawienia dobrze oddają ich ton, a zatem euforyczny sposób oceny oraz nakierowanie na społeczne znaczenie wydarzenia: *Triumf Opery Robotniczej w mieście pionierów i przodowników, Flis – święto*

103 Tadeusz Buski, *Flisacy*, „Gazeta Robotnicza” 1969 nr 63, dodatek „Magazyn Tygodniowy”, nr 11, s. 3.

104 Stanisław Drabik, *Bilans osiągnięć...*, dz. cyt., k. 2.

105 Jan Kozicki po latach pisał o próbach odbywających się cztery razy w tygodniu od 18.00 do 22.00. Zob. Jan Kozicki, *Wrocław miastem dwóch oper*, „Wieczór Wrocławia” 1999 nr 10a, s. 14.

106 Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 141.

*kultury robotniczej, Wielki sukces Opery Robotniczej, Flis – rewelacją społeczną*¹⁰⁷. Już w programie spektaklu działacz OKZZ odnotował „zwycięstwo szerokich mas robotniczych nad mieszczańskimi przesądami”¹⁰⁸, inni postrzegali Operę Robotniczą jako dowód dokonującej się rewolucji kulturalnej: „polska klasa robotnicza – przez stulecia odsunięta od kultury – stała się w Polsce Ludowej nie tylko konsumentem, ale i współtwórcą dóbr kulturalnych”¹⁰⁹. Obrazowo ujął to recenzent „Dziennika Polskiego”: „Gdy robotnicy obejmowali w swe władanie Teatr Wielki – ucieszyłem się. Oto rewolucja. Weszli tu i już nie opuszczają. Rozejdą się do rozmaitych Pafawagów i Wodomierzy na dzień powszedni. Ale teatr pozostanie ich własnością na zawsze”¹¹⁰.

Ocena jakości wykonania opery przez amatorów była drugim eksponowanym tematem w recenzjach. Kilku autorów przyznawało się do kłopotów z ustaleniem adekwatnego sposobu oceny. Wojciech Dzieduszycki za krzywdzące wobec zespołu Opery uznał zastosowanie kryteriów dla zawodowców, a te dla amatorów za niewystarczające. Recenzent „Trybuny Ludu” przedstawienie ocenił jako zawodowe z pewnymi niedociągnięciami, a Wojciech Żukrowski określił spektakl nawet mianem najlepszego z dotychczas oglądanych we Wrocławiu¹¹¹. Krytycy jednomyślnie uznali partie wykonywane przez chór za najlepszy element przedstawienia. Chwalono grupę baletową, która według Dzieduszyckiego: „prostymi, możliwymi do opanowania środkami dała barwne i interesujące widowisko”¹¹². Tylko jeden recenzent, o czym za chwilę, zgłosił zastrzeżenia wobec solistów, aczkolwiek generalnie trudno znaleźć słowa zachwytu pod ich adresem.

107 *Triumf Opery Robotniczej w mieście pionierów i przodowników*, „Słowo Polskie” 1948 nr 339, s. 4; Wojciech Dzieduszycki, *Flis – święto kultury robotniczej*, „Słowo Polskie” 1948 nr 341, s. 7; *Wielki sukces Opery Robotniczej*, „Trybuna Dolnośląska” 1948 nr 341, s. 3; *Flis – rewelacją społeczną*, „Związkowiec” 1948 nr 51, s. 22.

108 Cyt. za: Zbigniew Grotowski, *Wisła płynęła przez Wrocław*, „Dziennik Polski” 1948 nr 340, s. 4.

109 Bolesław Karpiński, *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy*, dz. cyt., s. 1.

110 Zbigniew Grotowski, *Wisła płynęła...*, dz. cyt., s. 4.

111 Wojciech Żukrowski, *Ciepłe kolory*, dz. cyt., s. 4.

112 Wojciech Dzieduszycki, *Flis...*, dz. cyt., s. 7.

„Surowe, ale wszystkie brzmiały szczerze”¹¹³ – konkludował wątek recenzent „Trybuny Dolnośląskiej”.

Z różnych względów za szczególnie wiarygodne uznaję trzy opinie na temat poziomu muzycznego spektaklu. Front entuzjastycznych ocen przedstawienia przełamał w pewnym stopniu Jerzy Jasieński recenzją w „Trybunie Ludu”. Całość uznał wprawdzie za „więcej niż dobrą” i bardzo pochlebnie wypowiadał się o chórze: „wszystkie zbiorowe sceny, tam gdzie aktorem była masa, tłum, kolektyw były wspaniałe, wyśmienite”. W jego tekście odnaleźć można jednak krytyczne sformułowania, które nie znalazły się w żadnej innej recenzji: „gdziekolwiek zaś występowali soliści [było] dużo gorzej”. Z solistów pochwalił jedynie Irenę Fietową i Tadeusza Osikę. Jego zdaniem śpiewali znakomicie, ale pozostałym solistom wystawił ocenę negatywną: „reszta natomiast zespołu raczej słaba: głosy nie zawsze dobrze postawione, płaskie, czasem nawet «hałaśliwe» i «przekrzywane»”¹¹⁴. Warto przywołać również wzmiankę na łamach pisma eksperckiego, jakim był „Ruch Muzyczny”. Recenzent wspominał o „nadszpodziewanych rezultatach”, amatorach „poruszających się na scenie ze swobodą zawodowych aktorów” oraz o chórze „wykazującym zdyscyplinowaną postawę aktorską i wokalną przy doskonałym wyrównaniu brzmienia”. Całość określił mianem rewelacji¹¹⁵. Wreszcie głos Kazimierza Wiłkomirskiego, podchodzącego do Drabika i jego placówki z widocznym dystansem. Jego ocenie spektaklu zaufałbym najmocniej. We wspomnieniach pisał o premierze tak: „nie zostawiła mi ona trwalszych wspomnień: spektakl nie był wprawdzie rewelacją, ale nie zawierał też momentów szokujących (jakich niestety zdarzało się później sporo w oglądanych i słyszanych przeze mnie tu i ówdzie «prawdziwych» operowych przedstawieniach). Wykonawcy – jak na amatorów – wywiązali się z zadania w sposób zadowalający. Całość trzymała się kupy, chór był aktywny, urzędniczka o skromnym głosiku wykonująca

partię Zosi była bohaterką wieczoru”. Inicjatywę nazwał eksperymentem „udanym w pełni”¹¹⁶.

Recenzenci pochłonięci głównie poziomem wykonania i jakością scenicznej obecności śpiewaków-amatorów niewiele miejsca poświęcili innym aspektom przedstawienia, na przykład koncepcji inscenizacyjnej Drabika¹¹⁷. Na aktywny udział chóru w akcjach scenicznych zwrócili uwagę niemal wszyscy piszący o spektaklu, tym bardziej, że w ich opinii ten aspekt widowiska wyróżniał go wobec standardowych produkcji zawodowych oper tego czasu. Wojciech Żukrowski wskazywał, że „nie było na scenie ani jednego statysty, których drewniany tłum stanowi zwykle tło dla solistów”¹¹⁸. Z recenzji wynika, że uwerturze i partiom solistów towarzyszyły nieme sceny w wykonaniu członków chóru rozgrywane na drugim planie¹¹⁹. W żadnym tekście nie odnalazłem natomiast potwierdzenia pomysłów interpretacyjnych wyrażonych przez Drabika w programie spektaklu. Czytamy w nim o wyborze *Flisa* na inaugurację Opery Robotniczej „jako opery o pierwiastku ludowym i tematyce społecznej, toteż w mojej inscenizacji podkreślona jest walka z żywiołami, umiłowanie pracy oraz walka z przeciwnościami aż do zwycięstwa, zaś bohatera opery, flisaka Franka, upodobiłem do przodownika pracy wychodząc z głównego założenia, że podkład socjalny i społeczny w sztuce odgrywa dzisiaj ważną rolę”¹²⁰. Nikt z obserwatorów nie zwrócił uwagi na tematykę społeczną zawartą w spektaklu ani nie odniósł się do wspomnianego pomysłu ukazania Franka jako przodownika. Być może zapowiedź Drabika w programie miała charakter fasadowy i deklaracyjny, dlatego nie została zrealizowana w samej inscenizacji – zwłaszcza, że zacytowany fragment programu zawierał

¹¹⁶ Kazimierz Wiłkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 141.

¹¹⁷ Warto wspomnieć jeden z listów Drabika, w którym napomknął o ukończeniu studiów reżyserskich w czasie pobytu w Belgradzie w latach 30. Jednym z jego głównych wykładowców miał być Jurij Rakitin, współpracownik Konstantego Stanisławskiego. Zob. MT, sygn. D. 208 III, [List Stanisława Drabika do Zdzisława Śliwińskiego], maszynopis z 10.02.1965, k. 2.

¹¹⁸ Wojciech Żukrowski, *Ciepłe kolory*, dz. cyt., s. 4.

¹¹⁹ Tamże; Wojciech Dzieduszycki, *Flis...* dz. cyt., s. 7.

¹²⁰ Cyt. za: MT, sygn. D. 204 III, [Notatki Stanisława Drabika do tekstu *Zarys powstawania...*], rękopis z 12.03.1967, k. 11.

¹¹³ *Wielki sukces Opery...*, dz. cyt., s. 3.

¹¹⁴ Jerzy Jasieński, *Czym jest, a czym powinna być Opera Robotnicza...*, dz. cyt., s. 8.

¹¹⁵ Kazimierz Turski, *Z sal koncertowych*. Wrocław, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 5–6, s. 25.

elementy ewidentnie sprzeczne z omówionym librettem opery¹²¹. Być może jednak pominięcie w recenzjach założenia Drabika, niezależnie, czy wyrażonego tylko w programie, czy również zrealizowanego na scenie, wynikało z jego błędnego rozpoznania aktualnych haseł propagandy odnoszących się do robotników. Z książki Padraica Kenneya wynika jasno, że koniec roku 1948 był okresem przemiany dotychczasowej formuły współzawodnicstwa pracy. Za Kenneyem określić ten moment należy jako upadek ideału przodownika – bohatera pracy, który z różnych przyczyn przestał być propagowany i stawiany robotnikom za wzór. Nastąpił wtedy zmierzch współzawodnictwa indywidualnego opartego na systemie premii, a pojawiło się współzawodnictwo grupowe oparte na uczestnictwie zakładów pracy w rozlicznych czynach zgodnie z obowiązującym kalendarzem wydarzeń propagandowych¹²². Cytowana depesza o kolektywnym czynie kongresowym podpisana przez kierownictwo i zespół Opery parę dni przed premierą była pierwszym przejawem zaangażowania instytucji w upowszechnianie nowych haseł i postaw. Premierę *Flisa* do lansowania nowych ideałów wykorzystała OKZZ. W przedmowie zamieszczonej w programie spektaklu jej przedstawiciel pisał: „Opera Robotnicza we Wrocławiu [...] to niebawem i nie do pomyślenia osiągnięcie geniuszu nie pojedynczej jednostki, lecz twórczego zbiorowiska ludzi pracy, ich entuzjazmu, ich wiary w swą wartość, ich niezłomnej woli do czynu”¹²³. Znacząca jest również recenzja spektaklu opublikowana w „Gazecie Robotniczej”, oficjalnym organie Komitetu Wojewódzkiego PZPR, w której zaakcentowane zostały walory pracy zespołowej ujawnione dzięki działalności Opery Robotniczej: „Widowisko nie opierało się [...] na popisowej grze kilku solistów, ale na zharmonizowanym wysiłku całego zespołu. [...] We *Flisie* każdy był potrzebny,

121 Kolejną pewną wskazówkę o inscenizacji Drabika odnaleźć można w recenzji *Flisa* z jego drugiej realizacji w roku 1952, czytamy: „w zasadzie koncepcja inscenizacyjna jest ta sama, którą znamy z Opery Robotniczej: skonstruowanie postaci flisaków z postacią miejskiego fryzjera, podkreślenie roli tłumy” – Wojciech Dziadoszyski, *Moniuszkowska premiera. Flis i Na kwaterunku*, „Gazeta Robotnicza” 1952 nr 136, dodatek „Sprawy i Ludzie” nr 71, s. 3.

122 Padraic Kenney, *Budowanie Polski Ludowej...*, dz. cyt., s. 263–313.

123 Cyt. za: Zbigniew Grotowski, *Wisła płynęła...*, dz. cyt., s. 4.

każdy na swoim miejscu. O sukcesie *Flisa* zdecydował zespół. I to właśnie, to, że widowisko zbudowane na harmonijnym wysiłku całego zespołu, dała Opera złożona z robotników, to właśnie jest znamienne. Bo zasadę pracy zespołowej ma robotnik we krwi, nikt nie ma – i nie może mieć – takiego jak on zrozumienia dla tej pracy, nikt tak jak on nie przekonał się doświadczalnie o jej twórczych wartościach [...]. Zespołowy system i praca – praca, praca i jeszcze raz praca – oto tajemnica sukcesów *Flisa*”¹²⁴. Po raz kolejny więc działalność Opery została włączona w bieżącą agitację, co wskazuje na to, że Drabik, wpisując do programu zdanie o przodowniku i próbując zasygnalizować swoją lojalność, zupełnie chybił celu.

Pierwsze przedstawienie Opery Robotniczej stało się tematem dyskusji podczas zebrania Prezydium OKZZ, z którego protokół, omówiony już zresztą przez Padraica Kenneya, umożliwia unikalny wgląd w dwa szczególne momenty rozgrywające się podczas premiery *Flisa*. Na spotkaniu sekretarz organizacji wyraził co prawda uznanie dla wysokiego poziomu przedstawienia, ale podkreślił też pewne, jak to określił, „niedociągnięcia”. Pierwszym była „zbiorowa modlitwa na scenie na początku *Flisa*. Gdyby nie przeoczenie na próbach można by uniknąć tej religijnej pantomimy”¹²⁵. Działacz miał na myśli scenę otwierającą *Flisa*, w której mieszkańcy wioski składają Bogu dziękczynne modlitwy za ocalenie podczas burzy. Przewodniczący oskarżył prezydium o niedopilnowanie Opery Robotniczej, a wezwany na zebranie Drabik zadeklarował, że „zrobi wszystko co w jego mocy w kierunku unowocześnienia tego wstępu”. Do sprawy w niedługim czasie odnieśli się debatujący o niepewnych losach Opery członkowie zespołu. Zgodnie z relacją w prasie jeden z zebranych w lekko

124 Bolesław Karpiński, *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy...*, dz. cyt., s. 1. Zacytowane fragmenty w gazecie zostały wydrukowane pogrubioną czcionką.

125 AP WR WRZZ, Protokoły z posiedzeń Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych, sygn. 44, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego w lokalu własnym we Wrocławiu ul. Mazowiecka 17 w dniu 9 grudnia 1948*, k. 3. Działaczzy zirytował też Drabik, który pomimo zarządzenia nie przedstawił prezydium do korekty programu i afisza. A właśnie w programie odkryli kolejne niedociągnięcia, ponieważ wstęp sekretarza OKZZ został wydrukowany przed przedmowami przedstawicieli partii politycznych, co było wbrew ich intencji.

zawilej argumentacji przerzucił kwestię odpowiedzialności na OKZZ: „jeśli popełniliśmy jakiś błąd, nie my ponosimy winę, lecz ci, którzy nie dostarczyli nam odpowiedniego repertuaru”¹²⁶. Nie trudno się domyślić, że kwestia była niebagatelna. Można sobie wyobrazić zdumienie działaczy, gdy nadszedł odwołany moment premiery, a w sali pełnej zaproszonych gości, przed którymi zamierzali pochwalić się występem na cześć kongresu zjednoczeniowego głośnej już w całym kraju Opery Robotniczej, zespół wykonawców na kolanach w pierwszej scenie śpiewa następujący tekst: „Dzięki Ci, przedwieczny Panie!/ Żeś uchronił chaty nam!/ Ty, co każesz, to się stanie,/ Boś Ty wielki tylko sam./ O każde Twe stworzenie,/ Z czuciem Ojca zawsze dbasz,/ Przyjmij nasze dziękczynienie, Miłosierny Ojciec nasz!”.

Sytuacja ta zarazem wskazuje jeszcze na inne aspekty – rzeczywiście, działacze nie kontrolowali zespołu, skoro najwyraźniej nie oglądali prób ani nie sprawdzili libretta *Flisa*. Z cytowanej pracy Janusza Tomaszewskiego wynika, że OKZZ w momencie powstawania Opery Robotniczej w 1947 roku nie narzucała jeszcze prowadzonym grupom repertuaru o „poprawnym” ideowo charakterze¹²⁷. Z drugiej strony ani Drabik, ani pozostali współtwórcy przedstawienia sami nie pomyśleli o ingerencji w oryginalny kształt opery. Otwartym pytaniem pozostaje, czy zdecydowała o tym ich bezrefleksyjność, po prostu naiwność czy szacunek wobec integralności dzieła Moniuszki.

Jeszcze ciekawszy wydaje się drugi moment, na który zwrócono uwagę podczas zebrania: „zespół nie potrafił odśpiewać *Międzynarodówki* wówczas, kiedy po przedstawieniu śpiewała ją cała sala”¹²⁸. Z pewnością odśpiewanie pieśni na zakończenie wieczoru nie było wcześniej zaplanowane. Sądzę jednak, że pod koniec roku 1948 nie można było jej dobrze nie znać, skoro z wielu źródeł wiadomo o jej powszechnej obecności w audyofonie tego czasu. Nie wiadomo, jak odpowiedzieć na szereg pojawiających się pytań: czy zdumieniu działaczy podczas otwarcia

126 Bolesław Karpiński, *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy...*, dz. cyt., s. 1.

127 Janusz Tomaszewski, *Ruch zawodowy na Dolnym Śląsku...*, dz. cyt., s. 158.

128 *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego w lokalu własnym we Wrocławiu ul. Mazowiecka 17 w dniu 9 grudnia 1948*, k. 3.

przedstawienia odpowiadało na jego końcu zdziwienie zespołu zachowaniem publiczności? Czy w czasie przedstawienia ukonstytuowały się dwie różne pozostające w napięciu wspólnoty – wykonawców skupionych na artystycznym wymiarze wydarzenia oraz odbiorców myślących o jego wymiarze propagandowym? Wobec czego, czy *Międzynarodówka* miała być ripostą na wyspiewaną modlitwę, wykonaną przez salę, aby ostatecznie nadać wydarzeniu własne znaczenie?

Nie wiadomo, czy w kolejnych przedstawieniach scena modlitwy uległa przeobrażeniu, gdyż we wszystkich opublikowanych recenzjach wątek ten starannie przemilczano¹²⁹. *Flis* wystawiany był przez Operę Robotniczą jeszcze do marca 1949 roku. Nie potrafię jednoznacznie określić liczby przedstawień – Jan Kozicki wspominał ich dziewięć, Drabik pisał o kilkunastu razach, sprawozdanie OKZZ wskazuje na sześć spektakli gromadzących mało wiarygodną liczbę 6 tys. widzów¹³⁰. Poniższe zestawienie przedstawia informacje o zidentyfikowanych przeze mnie pewnych siedmiu występach Opery Robotniczej. W korespondencji Stanisława Drabika przedstawienie z 23 stycznia oznaczone zostało jako piąte, a z 27 lutego jako siódme, dlatego w sumie odbyło się ich przynajmniej osiem¹³¹.

129 Interesujące wydaje się także pytanie, jak wyglądała ta scena w drugiej inscenizacji Drabika z 1952 roku.

130 Jan Kozicki, *Wrocław miastem...*, dz. cyt., s. 14; Stanisław Drabik, *Zarys powstawania...*, k. 3; AP WR WRZZ, Sprawozdania Wydziału Kulturalno-Oświatowego, sygn. 266, *Sprawozdanie Wydziału Kulturalno-Oświatowego ORZZ we Wrocławiu za okres 1.05.1945 do 1.11.1949*, k. 2.

131 Ponadto archiwalny protokół wspomina o trzech występach baletu w marcu 1949 roku, podczas których przedstawiono tylko dokomponowane przez Zygmunta Wierciaka tańce: 12 marca w Teatrze Popularnym, 19 marca „na spotkaniu artystów z robotnikami” oraz „na przyjęciu w Monopolu dla kołchoźników Związku Radzieckiego” – MT, sygn. D. 204 III, Protokół zdawczo-odbiorczy, dotyczący inwentarza Opery Robotniczej, maszynopis z 9.07.1949, k. 1.

1.	8.12.1948	premiera
2.	13.12.1948	dla delegatów z Dolnego Śląska wyjeżdżających na Kongres Zjednoczenia Partii Robotniczych ¹
3.	18.12.1948	„Flis dla wszystkich”. Przyjazd delegacji z Instytutu Węgierskiego ²
4.	16.01.1949	dla członków Związków Zawodowego Pracowników Budowlanych ³
5.	23.01.1949	„dla świata pracy” ⁴
6.	27.02.1949	dla Związku Zawodowego Pracowników Handlowych i Biurowych. Wizyta delegacji Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz przedstawicieli Komisji Centralnej Związków Zawodowych (KCZZ) ⁵
7.	13.03.1949	w ramach akademii z okazji Dnia Kobiet ⁶

LIKWIDACJA OPERY ROBOTNICZEJ

„Słowo Polskie” w pierwszych miesiącach 1949 regularnie donosiło o licznych planach zespołu na najbliższy czas. Operę Robotniczą zaproszono na występy do Łodzi, Wałbrzycha, Legnicy, Pragi, Warszawy, Krakowa, Katowic i Poznania. Zespół miał otrzymać trzy specjalne wagony, w których podróżowałby po Polsce. Pojawiła się również wzmianka o propozycji przygotowania filmu z udziałem chóru i baletu¹³². Ponadto, na początku marca we Wrocławiu planowano koncert w hali fabrycznej Pafawagu, gdzie „zainstalowane będą reflektory, zbudowana będzie prowizoryczna scena i odbędzie się przedstawienie dla 5 tys. robotników Pafawagu oraz tysięcy robotników z Archimedeasa, M10 i Wrocławskiej Fabryki Obrabiarek”¹³³. Publicznie ogłoszono również plany repertuarowe. Myślano o konkursie kompozytorskim na nowy utwór dla zespołu, do którego libretto miał napisać Stanisław Dygat – w prasie czytamy o pomyśle na „wielkie widowisko ludowe, specjalnie napisane dla tego zespołu”¹³⁴. Opera w dalszym ciągu zamierzała wykonywać *Flisa*, ale także przygotować kolejne

dzieło sceniczne. Drabik wybrał *Pomstę Jontkową* Bolesława Walek-Walewskiego – znany *sequel* Moniuszkowskiej *Halki*, który został przedstawiony w prasowych zapowiedziach jako opera spełniająca zarówno kryteria tematyczne – z racji „wyraźnego charakteru społecznego, nie ciesząca się uznaniem w Polsce sanacyjnej, ze względu na swe ostre tendencje antyziemiańskie. Treścią jej jest dalsza akcja *Halki* Moniuszki. Jontek „mści się na szlachcie za krzywdę *Halki*”, jak i artystyczne: „wartość *Pomsty Jontka* dla zespołu ochotniczego polega na dominującej roli chóru i baletu, a więc gry zespołowej”¹³⁵. Próby do wystawienia nowej opery planowano na cztery miesiące.

Żaden z tych zamiarów nie został zrealizowany. Co więcej, można wątpić, czy zostały rozpoczęte jakiekolwiek przygotowania zmierzające do ich urzeczywistnienia. Sądzę, że opisane publikacje, łącznie z cytowanym wywiadem, należy potraktować przede wszystkim jako przejaw gry prowadzonej przez Drabika na łamach zaprzyjaźnionej gazety. Jej celem była próba zachowania dotychczasowej formuły Opery Robotniczej poprzez ogłaszanie w prasie kolejnych planów i wywarcie w ten sposób presji na OKZZ. Protokół z posiedzenia prezydium organizacji wskazuje, że już dwa dni po premierze *Flisa* losy placówki były w zasadzie przesądzone. Konieczność wprowadzenia zmian uzasadniano brakiem funduszy, ponieważ, jak dowiadujemy się z dokumentu, ani centralne władze związków zawodowych, ani Ministerstwo Kultury nie zamierzały finansować działalności instytucji. Pojawiła się więc propozycja przekształcenia Opery Robotniczej w pokazowy, wzorcowy zespół świetlicowy, rodzaj zespołu pieśni i tańca przy organizowanym wtedy we Wrocławiu związkowym Domu Kultury. W czasie zebrania przewodniczący OKZZ deklarował: „zadaniem naszym jest utrzymać zespół i dać mu możliwość przygotowania się do nowych występów w ramach naszego Domu Kultury. Zespół ten winien stać się trzonem chóru. Bezwzględnie należałoby utrzymać balet i umasować go. Solistów także trzeba szkolić dalej. W ogóle cały zespół trzeba zatrzymać

¹³² Informacje na podstawie notek publikowanych w: „Słowie Polskim” 1948 nr 348, s. 6; 1949 nr 3, s. 6; nr 8, s. 6; nr 41, s. 4; nr 68, s. 6.

¹³³ *Flis w hali R6 Pafawagu*, „Słowo Polskie” 1949 nr 54, s. 4.

¹³⁴ *Opera Robotnicza w 3 wagonach będzie jeździć po Polsce*, „Słowo Polskie” 1949 nr 41, s. 4.

¹³⁵ *Pomsta Jontka Bolesława Walek-Walewskiego we Wrocławiu*, „Słowo Polskie” 1949 nr 16, s. 4.

ze względu na jego przygotowanie do pracy na scenie”¹³⁶. Wspominał przy tym o możliwości wystawienia *Flisa* w przyszłości na kongresie związków zawodowych i w Łodzi, ale była to jedyna wzmianka w dokumentach OKZZ nawiązująca do komunikatów w prasie dotyczących Opery. Wiążące decyzje zamierzano podjąć po konsultacjach z centralą w Warszawie.

Warto jeszcze raz zwrócić uwagę na cytowaną recenzję spektaklu *Flisa* w „Gazecie Robotniczej”, prasowym organie lokalnego komitetu partii. Autor tekstu, podejmując w formie zaproszenia do dyskusji wątek dalszego funkcjonowania zespołu, wymienia kilka racji za przekształceniem Opery w zespół pieśni i tańca. Jego tekst nieprzypadkowo zapewne pobrzmiewa echem pomysłów omawianych kilka dni wcześniej na zebraniu OKZZ. Co więcej, recenzja wskazuje, że problematyczny też stawał się profil repertuaru instytucji, niezależny względem wymagań bieżącej polityki kulturalnej spod hasła wprowadzanego właśnie realizmu socjalistycznego: „działalność ta jest zbyt jednostronna, zbyt oderwana od życia, zbyt daleko wybiegająca poza potrzeby chwili bieżącej. Ludzie ci [zwolennicy zmian] doceniają w pełni sukces *Flisa* i właśnie dlatego, że w wykonawcach jego upatrują pierwszorzędnego zespół, pragnęliby wykorzystać go do podciągnięcia poziomu innych zespołów, niżej od niego stojących. A zespoły te nie pracują nad operą. Zespoły świetlicowe w Polsce pracują nad inscenizacją utworów dramatycznych i komediowych, nad pieśnią i nad tańcem. Dlatego też ludzie, o których mowa, chcieliby widzieć w Operze Robotniczej wzorcowy zespół pieśni i tańca”¹³⁷. Jedyny kontrargument w obronie Opery opierał się na założeniu, że robotnicy, wystawiając z sukcesem *Flisa*, „dowiedli również potrzeby, jaką stanowi opera dla mas robotniczych”¹³⁸. Autor ponadto zażądał od zespołu odcięcia się od zamiarów profesjonalizacji instytucji, co także łączyło się z postawą OKZZ, które sugerowało zmianę charakteru Opery „celem przeciwstawienia

się tendencjom kierownictwa Opery przekształcenia jej z amatorskiego zespołu na rodzaj teatru zawodowego”¹³⁹. Na artykuł w „Gazecie Robotniczej” od razu zareagował Drabik. W rozmowie ze „Słowem Polskim” zarzekał się, że ani on, ani nikt z członków zespołu nie ma zamiarów uczynienia z Opery Robotniczej opery zawodowej. W wywiadzie podkreślał: „tym wszystkim, którzy mieli obawę, że po *Flisie* cały zespół odejdzie od swych warsztatów pracy, możemy powiedzieć, że trzeba wiele się nabiegać, aby zwolnić z pracy członków zespołu. Ludzie ci mimo całego entuzjazmu dla sztuki stale tłumaczą się: «no, dobrze, dyrektorze, ale praca zawodowa jest najważniejsza, bo norma musi być wyrobiona». Ich ambicją jest właśnie być najlepszymi pracownikami w swych warsztatach, a jednocześnie kilka razy na miesiąc wystąpić na scenie Opery Robotniczej”¹⁴⁰. Wystąpił też przeciwko pomysłowi przekształcenia Opery, wskazując na unikalność jej formuły i osiągnięcia oraz powszedniość zespołów pieśni i tańca¹⁴¹.

Drabik wezwał też natychmiast zespół Opery na ważne, obowiązkowe zebranie, jak to ujęto w komunikacie¹⁴². Reportaż ze spotkania ukazał się po paru dniach na łamach „Słowa”. W tekście cytowane są wypowiedzi członków zespołu, którzy odnoszą się do planowanych zmian w trybie funkcjonowania Opery Robotniczej ujawnionych w artykule „Gazety Robotniczej”. Opisana w reportażu złość i oburzenie uczestników spotkania mogły skupić się tylko na autorze tekstu: „Dziwne, że komuś zachciewa się pytać, co z nami zrobić? Po co ten pan się trudzi? Niech nikt nie myśli nas przekształcać. Przekształcać się będziemy sami!”. Uwagę przykuwa język, w którym sformułowany został protest zespołu, wykorzystujący we wzorcowy sposób słownik – pojęcia,

¹³⁶ AP WR WRZZ, Sprawozdania Prezydium Okręgowej Komisji i Rady Związków Zawodowych, sygn. 115, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego we Wrocławiu dnia 15 stycznia 1949*, k. 4.

¹³⁷ *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy...*, dz. cyt., s. 1.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ AP WR WRZZ, Sprawozdania Wydziału Kulturalno-Oświatowego, sygn. 266, *Sprawozdanie Wydziału Kulturalno-Oświatowego OKZZ Wrocław za miesiąc styczeń 1949 r.*, k. 4. Przed zawodowymi, fałszywymi i niebezpiecznymi, ambicjami zespołu przestrzegał w cytowanej już wielokrotnie recenzji spektaklu Jerzy Jasieński, dlatego uznawał też, że Opera nie może stać się operą zawodową.

¹⁴⁰ *Czy ochotnicy staną się zawodowcami*, „Słowo Polskie” 1948 nr 354, s. 14.

¹⁴¹ Tamże.

¹⁴² Zob. *Notatnik wrocławski*, „Słowo Polskie” 1948 nr 357, s. 4.

hasła, idee i motywy dyskursu propagandowego tych czasów. Cel zabiegu był oczywisty – przedstawić zamiar przekształcenia Opery w zespół pieśni i tańca jako sprzeczny z polityką nadrzędnych władz państwowych i założeń obowiązującej ideologii, a członków Opery ukazać jako autentycznych obrońców tej polityki i ideologii. Poszczególni wykonawcy, przedstawieni z nazwiska i miejsca pracy, prześcigali się więc w deklaracjach: „Chcemy służyć dziełu upowszechniania kultury w myśl słów Prezydenta Bieruta. [...] Powstanie Opery Robotniczej nie wynika tylko ze słów Prez[ydenta] Bieruta. Opera ta jest koniecznością chwili. Wychodząc z założenia, że sztuka w pojęciu marksistowskim odgrywa poważną rolę w wychowaniu mas, my, robotnicy Wrocławia, stanęliśmy do apelu. [...] Chcemy na przyszłość nadal szkolić talenty, musimy krzewić sztukę wśród naszych przyjaciół ślusarzy, mechaników, tkaczy, spawaczy, robotników. Powinniśmy być odtwórcami życia proletariatu. [...] Robotnicy dzisiaj nie tylko mogą stać się dyrektorami, ale także artystami”. Aplauz wszystkich członków zespołu zebrała wypowiedź Jana Kozickiego, który mówił: „nie negujemy wartości innych zespołów. Niech powstają, ale nie z nas”. Wszyscy jednogłośnie deklarowali też zamiar pozostania przy swoich miejscach pracy i zawodach. Co ważne, tekst wspomina jedynie o robotnikach tworzących zespół, którzy „bratnimi, spracowanymi rękoma” podają innym robotnikom „prawdziwą sztukę”¹⁴³. O proteście członków Opery, którzy nie zgadzają się na przekształcenie w zespół świetlicowy, pisał w recenzji jednego z marcowych przedstawień Jerzy Jasieński, przy czym uwypuklił odmienną od oficjalnej motywację zespołu, jednocześnie wskazując z pewnością na istotny aspekt sprawy: „zasmakował już bowiem w «bakcyli estradowym», w popremierowych kwiatach. Uwielbieniu”¹⁴⁴. Podobnie pisał inny recenzent

143 Wszystkie cytaty za: Leszek Goliński, *Przekreślony znak zapytania...*, dz. cyt., s. 2. W rozważanym kontekście nie jest istotne, czy cytowany reportaż oddawał rzeczywisty przebieg spotkania. Co ciekawe, ten sam autor po kilku miesiącach tłumaczył czytelnikom łódzkiej gazety, że przekształcenie Opery w zespół pieśni i tańca był jedynym i koniecznym rozwiązaniem. Zob. Leszek Goliński, *Własność i duma robotników. Sukces Opery Robotniczej we Wrocławiu*, „Dziennik Łódzki” 1949 nr 125, s. 4.

144 Jerzy Jasieński, *Czym jest, a czym powinna być Opera Robotnicza...*, dz. cyt., s. 8.

marcowego przedstawienia: „Co zrobić z ludźmi, których namaścił blask reflektorów, zbierali oklaski, znają już smak radości, jaką daje gra sceniczna?”¹⁴⁵.

Opisane działania zespołu Opery z wielu względów nie mogły być jednak fortunne. Wkrótce kierownictwo OKZZ uzyskało zgodę centrali i przekazało członkom zespołu wiadomość o planie przekształcenia Opery w szereg odrębnych zespołów artystycznych: tańca ludowego, chóralnego, solistów, recytatorsko-dramatycznego, grup muzycznych. Uczyniło to na specjalnym towarzyskim spotkaniu po spektaklu 23 stycznia. Po dwóch miesiącach została podjęta ostateczna decyzja. 26 marca Prezydium OKZZ zmieniło nazwę zespołu Opery Robotniczej na Zespół Pieśni i Tańca Domu Kultury. Późniejsza szczegółowa uchwała deklarowała zamiar dalszych prezentacji *Flisa* oraz zalecała opracowanie nowego repertuaru i form pracy zespołu¹⁴⁶. Nie podano nazwiska kierownika artystycznego zespołu¹⁴⁷. Ani w prasie, ani w dokumentach archiwalnych OKZZ nie natrafiłem na ślady aktywności powołanego. Wydaje się więc, że nie rozpoczął działalności, co sugeruje list Drabika z lipca 1949: „w konsekwencji narastających przeszkód, Operę Robotniczą rozwiązano, próbując przekształcić ją na zespół pieśni i tańca, co jednak nie dało oczekiwanych rezultatów, a cała tak mozolna i długa praca przy montowaniu Opery Robotniczej poszła chwilowo na marne”¹⁴⁸ oraz wspomnienia Jana Kozickiego, według którego wiele osób zrezygnowało z uczestnictwa w nowym zespole, a po kilku miesiącach Opera została faktycznie rozwiązana¹⁴⁹.

145 Wojciech Żukrowski, *Ciepłe kolory*, dz. cyt., s. 4.

146 Tekst uchwały ogłoszono w prasie: *Opera Robotnicza zmienia nazwę. Jej wspa- niale osiągnięcia podkreśla uchwała OKZZ*, „Słowo Polskie” 1949 nr 105, s. 8.

147 W marcowym protokole mowa jeszcze była o powierzeniu tej funkcji Drabikowi, mimo że wcześniej zamierzano go pominąć, ponieważ Oldřich Lapka, Marcin Formanowicz i Ksenia Boreńska odmówili z nim dalszej współpracy. Zob. AP WR WRZZ, Sprawozdania Prezydium Okręgowej Komisji i Rady Związków Zawodowych, sygn. 115, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego we Wrocławiu dnia 15 stycznia 1949*, k. 3.

148 MT, sygn. D. 208 III, [List Stanisława Drabika do redaktorki „Odrodzenia”], maszynopis z 28.07.1949, k. 1.

149 Jan Kozicki, *Wrocław miastem...*, dz. cyt., s. 14.

Dla kilku członków grupy likwidacja Opery Robotniczej nie oznaczała jednak końca kariery muzycznej. Jan Kozicki we wspomnieniu po latach przywoływał nazwiska dziewięciu członków zespołu, którzy później związali się zawodowo ze sceną opery i operetki¹⁵⁰. Z kolei Stanisław Drabik przez dwa lata współpracował z Teatrem Polskim, gdzie występował jako aktor i udzielał korepetycji wokalnych innym aktorom. W 1951 roku zostaje powołany na stanowisko kierownika artystycznego Opery we Wrocławiu, z którego został odwołany po roku. Na początku 1953 roku powrócił na stałe do Krakowa¹⁵¹. Decyzja OKZZ nie oznaczała także końca historii opery robotniczej w Polsce. W archiwum Drabika zachowała się odpowiedź Wydziału Kultury KC PZPR na jego pismo z 4 marca 1953, w której został powiadomiony o pozytywnym ustosunkowaniu się do propozycji utworzenia takiej instytucji w Nowej Hucie¹⁵². Historia tej placówki jest tematem na osobne opracowanie, choć niewątpliwie decyzja Drabika o reaktywacji zespołu w Krakowie mówi wiele o jego doświadczeniu we Wrocławiu. Dodam tylko, że 1 lipca 1956 roku w Teatrze im. Słowackiego zespół krakowskiej Opery Robotniczej przygotował premierę *Halki* Stanisława Moniuszki, którą przedstawił łącznie tylko trzy razy.

OPERA ROBOTNICZA? CÓŻ TO WŁAŚCIWIE BYŁO?

Założenie Opery Robotniczej zapewniło Stanisławowi Drabikowi możliwość kontynuacji operowej pasji. Było zarazem zwrotem ku własnej biografii z lat młodości, jak i pragmatycznym krokiem

¹⁵⁰ Z solistów wymienili Irenę Fietową oraz Tadeusza Osika. Sam Kozicki wraz z kilkoma innymi osobami z zespołu Opery Robotniczej śpiewali w chórze wrocławskiej placówki. Obaj pojawiali się także w latach 50. w paru inscenizacjach Opery Wrocławskiej w partiach epizodycznych. Z biogramu Zdzisława Budzickiego (1925), który w Operze Robotniczej śpiewał partię Feliksa, wynika, że od 1959 roku był solistą Operetki Dolnośląskiej we Wrocławiu, gdzie również wykonywał role drugoplanowe. Zob. *Budzicki Zdzisław*, w: *Słownik biograficzny...*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵¹ Zob. *Drabik Stanisław*, w: *Słownik biograficzny...*, dz. cyt., s. 181.

¹⁵² MT, sygn. D 207 III, [Pismo z Wydziału Kultury KC PZPR do Stanisława Drabika z 19.03.1953], k. 1.

w odbudowie nagle złamanej kariery. Związkom zawodowym Opera gwarantowała wykazanie się udziałem w wydarzeniach propagandowych – kongresie związków zawodowych, Wystawie Ziem Odzyskanych, Kongresie Zjednoczeniowym – oraz szerzeniu haseł upowszechniania kultury, akcji czynów, współzawodnictwa grupowego. Oba czynniki i ich wzajemna relacja zostały już szczegółowo opisane. Nie oznacza to jednak, że wyczerpał się repertuar pytań. Jedno z ważniejszych wyraża podstawowa wątpliwość w związku z określeniem Opery Drabika i OKZZ jako „robotniczej”. Wspominałem już o performatywnej sile terminu umożliwiającej realizację opisanych celów indywidualnych i instytucjonalnych, lecz w jakim stopniu Opera nawiązywała do ideałów i praktyki przedwojennego amatorskiego teatru robotniczego? Zespół Drabika nie był operą robotników, ale podobnie zróżnicowany klasowo i zawodowo skład spotykany był przed wojną, by przywołać przykład Łódzkiej Sceny Robotniczej¹⁵³. Natomiast z perspektywy niektórych założeń ideowo-artystycznych teatru proletariackiego Operę można by uznać wręcz za anty-robotniczą. Muzycy-amatorzy nie mieli żadnego wpływu na wybór repertuaru i na przebieg prób. *Flis* ze swoim sielankowo-wodewilowym charakterem, obrazem stosunków klasowych (i możliwości ich zmiany), aspektami religijnymi zostałby uznany przez wielu teoretyków robotniczego ruchu teatralnego za wzorcowy przykład dzieła, które należy wyeliminować z repertuaru. Sprawa nie jest jednakże tak oczywista, gdyż teatr ten nie był rzecz jasna monolitem, a w jego obrębie występowało wiele nurtów i sporów, których rezultatem były różnorodne koncepcje praktyki artystycznej. Wystarczy przywołać idee pedagogiczne propagowane przez Teodora Rawicza-Lipińskiego, wobec których formuła Opery Robotniczej nie stanowiła już tak jaskrawego dysonansu. W jednym z tekstów Rawicz-Lipiński odrzucił

¹⁵³ Zespół ten składał się głównie z robotników przemysłowych, ale i techników, pracowników biurowych, nauczycieli, zatrudnionych w sklepach. Zob. Witold Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, w: *Polskie sceny robotnicze. Wybór dokumentów i relacji*, wstęp, wybór i oprac. Estera i Mieczysław Wodnarowie, PIW, Warszawa 1974, s. 211.

agitacyjny charakter sztuki, akcentował uniwersalność wartości estetycznych i potrzebę kształcenia utalentowanych aktorsko robotników¹⁵⁴.

Bez odpowiedzi pozostają także pytania o zespół Opery Robotniczej – doświadczenie uczestnictwa w tej szczególnej instytucji, tryb jej waloryzacji, emocje wywołane próbami i spektaklami. Nie wiadomo, w jaki sposób uczestnicy zapamiętali całość doświadczenia, czy dla wszystkich było ono niezwykle przygodą wspominaną przez cytowanego już chórzystę, i jak pamięć o Operze zmieniała się w czasie, na przykład w zależności od sytuacji politycznej¹⁵⁵. Czy w momencie rozwiązania zespołu poczuli się wykorzystani? Czy zaproszenie do uczestnictwa w „zwykłym” zespole pieśni i tańca przyjęli jako degradację? Upokorzenie (co tłumaczyłoby gest odmowy)? Zagadką jest również nastawienie i przeżycia członków zespołu, którzy ostatecznie nie wystąpili w przedstawieniach – instrumentalistów zakwalifikowanych do amatorskiej orkiestry, osób z grupy solistów pominiętych na premierze czy sporej grupy chętnych odrzuconych już podczas rekrutacji. Dla zrozumienia postawy zespołu kluczowa pozostaje więc siła samego gestu partycypacji w instytucji, wymagającej olbrzymiego nakładu pracy i czasu oraz skuteczność ich starań, których rezultatem było co najmniej artystycznie poprawne przedstawienie. Co o tym zdecydowało? Z obserwacji Hanny Świdy-Ziemby, która na przełomie lat 40. i 50. prowadziła nieformalne badania wśród robotników Łodzi, wiadomo, że próby wciągnięcia robotników w przedstawienia artystyczne organizowane przez związki zawodowe budziły raczej zdecydowany opór¹⁵⁶. Badaczka odnotowała za to szczególną popularność operetki wśród robotników w Łodzi, obserwowała kolejki po bilety, a nawet była

świadkiem awantur, gdy ich brakowało. W odpowiedzi na pytanie o przyczyny popularności operetki, usłyszała: „To jest piękne. Jakie światła, stroje, jak śpiewają, kochają się. Można też się pośmiać. Wtedy zapominamy o tym ponurym życiu. O wszystkim” oraz „to jest jak bajka. Jak inny świat. I te melodie. I ta miłość. Każdy człowiek czegoś takiego potrzebuje, zwłaszcza, gdy mu w życiu ciężko”¹⁵⁷. Ważnym czynnikiem był zarówno estetyczny, jak i tematyczny wymiar gatunku, a zatem jego muzyczność i odejście od świata przeżywanego. Tak bliski operetce *Flis* spełnia wymienione kryteria. Z drugiej strony, warto zapytać o sposób rozumienia i doświadczenia zespołu (i publiczności) sceny modlitwy dziękczynnej. Sprawiała ona później sporo kłopotów, ale czy wyśpiewany tekst modlitwy za ocalenie z katastrofy wykonywany w zrujnowanym Wrocławiu zaledwie trzy i pół roku po zakończeniu wojny mógł być im obojętny?

Wymienione aspekty sprawiają, że historia Opery Robotniczej wydaje się atrakcyjnym przykładem dla postulowanej przez Magdalenę Matyszek-Imielińską nowej formuły badań nad kulturą robotniczą czerpiącej inspirację ze znanych koncepcji mikro-historii, przeciw-historii i historii niekonwencjonalnej¹⁵⁸. Zaangażowanie uczestników Opery w przygotowanie *Flisa* odczytać można jako kontestację wobec narzucanych czy dotychczas eksploatowanych form sztuki robotniczej (zarówno po roku 1945, ale i przed – nie zapominajmy w końcu, że nie był to amatorski teatr, ale opera). Ze współczesnego punktu widzenia przykład ten neguje stereotypowe sądy o powojennej rzeczywistości, czego przejawem może być owa przedwczesna moim zdaniem opinia

154 Teodor Rawicz-Lipiński, *Rola i znaczenie teatru dla robotniczej kultury i oświaty*, w: tamże, s. 131–132.

155 Jan Kozicki w pisanim w 1999 roku, a więc po pięćdziesięciu latach, wspomnieniu starannie wyciął ze swojej opowieści o Operze wszystkie konteksty propagandowe. Zob. Jan Kozicki, *Wrocław miastem...*, dz. cyt., s. 14.

156 Zob. Hanna Świda-Ziemba *Robotnicy lat pięćdziesiątych*, dz. cyt., s. 226–227. Wykorzystując jej uwagi, pamiętam o ważnym zastrzeżeniu wynikającym z lektury pracy Padraica Kenneya, opisującego olbrzymie nieraz różnice pomiędzy wrocławskim a łódzkim środowiskiem pracy.

157 Tamże, s. 226. Badaczka odnotowała również niebanalną zależność pomiędzy popularnością, jaką wśród robotników cieszyły się świetlice zakładowe, a ich lokalizacją w przestrzennej strukturze miasta. Świetlice mieszczące się na terenach fabrycznych nie były chętnie odwiedzane ze względu na istotne dla robotników podziały pomiędzy przestrzenią pracy a przestrzenią spędzania czasu wolnego. Obserwatorowi historii Opery Robotniczej od razu przychodzi do głowy pytanie o to, czy dla jej osiągnięć nie bez znaczenia okazał się fakt oddalenia sali OKZZ, w której odbywały się próby do *Flisa*, od dzielnic przemysłowych Wrocławia.

158 Zob. Magdalena Matyszek-Imielińska, *Kultura robotnicza – niedokończony projekt: od sceptycyzmu do kulturoznawstwa historycznego*, w: *Wyszło jak wyszło. Porażka i słabość w kulturze Europy Środkowej w latach 1970–2000*, red. Klaudia Rachubińska, Xawery Stańczyk, Warszawa (w druku).

o „groteskowym” charakterze Opery, obojętna na jej złożoności i paradoksy. Perspektywa ta nie oznaczałaby reprodukcji afirmatywnego modelu narracji znanego z dyskursu źródłowego (publikacji prasowych czy wspomnień), lecz próbę kompletnego ujęcia doświadczenia zespołu zarówno w kategoriach zaangażowania, etosu pracy, jak i manipulacji oraz fasadowości.

Dokumenty archiwalne:

Archiwum Państwowe we Wrocławiu – Wojewódzka Rada Związków Zawodowych we Wrocławiu z lat 1945–1980:

sygn. 42, Protokoły z posiedzeń Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych, *Protokół z zebrania Prezydium OKZZ, Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego w dniu 27 lutego 1948 r.*

sygn. 44, Protokoły z posiedzeń Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego w lokalu własnym we Wrocławiu ul. Mazowiecka 17 w dniu 9 grudnia 1948.*

sygn. 115, Sprawozdania Prezydium Okręgowej Komisji i Rady Związków Zawodowych, *Protokół z posiedzenia Prezydium OKZZ odbytego we Wrocławiu dnia 15 stycznia 1949.*

sygn. 187, Protokoły z lustracji przeprowadzonej przez Centralną i Okręgową Komisję Związków Zawodowych, *Protokół z lustracji przeprowadzonej w OKZZ Wrocław w dniach od 5 do 16.XII 1948 r.*

sygn. 250, Protokoły wydziału kulturalno-oświatowego, *Protokoły z konferencji pracowników kulturalno-oświatowych ZZ m. Wrocławia odbytej 18. XI. 1947 w sali konferencyjnej OKZZ; Protokół z lustracji biblioteki OKZZ we Wrocławiu.*

sygn. 266, Sprawozdania Wydziału Kulturalno-Oświatowego, *Sprawozdanie Wydziału Kulturalno-Oświatowego ORZZ we Wrocławiu za okres 1.05.1945 do 1.11.1949; Sprawozdanie Wydziału Kulturalno-Oświatowego OKZZ Wrocław za miesiąc styczeń 1949 r.*

Muzeum Teatralne w Warszawie – archiwum Stanisława Drabika:

sygn. D. 189 III, Stanisław Drabik, Życiorys, niedatowany maszynopis.

sygn. D. 189 III, [Zaświadczenie OKZZ], list z 30.08.1947.

sygn. D. 203 III, Oświadczenie, niedatowany maszynopis.

sygn. D. 203 III, Streszczenie opery *Flis* Stanisława Moniuszki z uzupełnieniem baletowym wg libretta Stanisława Drabika i muzyki Zygmunta Wierciaka juniora, niedatowany maszynopis.

sygn. D. 204 III, Do Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie, list z 9.08.1948.

sygn. D. 204 III, Do ob. Żeromskiego Tadeusza, Komisja Centralna Związków Zawodowych, Warszawa, maszynopis pisma z 7.09.1948.

sygn. D. 204 III, [Notatki Stanisława Drabika do tekstu Zespołu Opery Robotniczej przy OKZZ we Wrocławiu], rękopis z 12.03.1967.

sygn. D. 204 III, Stanisław Drabik, *Zarys powstawania Zespołu Opery Robotniczej przy OKZZ we Wrocławiu*, maszynopis z 1968 r.

sygn. D. 204 III, Protokół zdawczo-odbiorczy, dotyczący inwentarza Opery Robotniczej, maszynopis z 9.07.1949.

sygn. D. 204 III, Stanisław Drabik, *Bilans osiągnięć Opery Robotniczej*, niedatowany maszynopis listu do redakcji pisma „Związkowiec”.

sygn. D. 204 III, *Opera Robotnicza pod egidą OKZZ we Wrocławiu*, niedatowany maszynopis.

sygn. D. 204 III, [Pismo Stanisława Drabika o działalności Opery Robotniczej], niedatowany maszynopis.

sygn. D. 205 III, [List do kierownictwa Pałacu Kultury im. Kirowa w Leningradzie], maszynopis z 1957 r.

sygn. D. 207 III, [Pismo z Wydziału Kultury KC PZPR do Stanisława Drabika z 19.03.1953].

sygn. D. 208 III, [List Stanisława Drabika do redaktorki „Odrodzenia”], maszynopis z 28.07.1949.

sygn. D. 208 III, Do Ministra Kultury i Sztuki, ob. Włodzimierza Sokorskiego, maszynopis listu Stanisława Drabika z 1 sierpnia 1953.

sygn. D. 208 III, [List Stanisława Drabika do Zdzisława Śliwińskiego], maszynopis z 10.02.1965.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Dział Rękopisów:

sygn. 15909/II, Romuald Cabaj, Audycje radiowe opracowane dla Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu w latach 1948–1968, *Tu mówi Wystawa Ziemi Odzyskanych. Cykl felietonów. Opera Robotnicza we Wrocławiu*.

Bibliografia:

8 grudnia premiera Flisa, „Słowo Polskie” 1948 nr 336.

Bielowicz, Władysław, Tadeusz Lutogniewski, *Fitelberg dyryguje Operą Robotniczą?*, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1948 nr 168, dodatek „Ekran Tygodnia”.

Bierut, Bolesław, *O upowszechnienie kultury. Przemówienie prezydenta Rzeczypospolitej Bolesława Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu 16 listopada 1947*, Kraków 1948.

Buski, Tadeusz, *Flisacy*, „Gazeta Robotnicza” 1969 nr 63, dodatek „Magazyn Tygodniowy”, nr 11.

Czy ochotnicy staną się zawodowcami, „Słowo Polskie” 1948 nr 354.

Drabik Stanisław, *Pierwsze przedstawienie Halki we Wrocławiu*, „Ruch Muzyczny” 1966 nr 5.

Dzieduszycki Wojciech, *Flis – święto kultury robotniczej*, „Słowo Polskie” 1948 nr 341.

Dzieduszycki Wojciech, *Moniuszkowska premiera. Flis i Na kwaterunku*, „Gazeta Robotnicza” 1952 nr 136, dodatek „Sprawy i Ludzie”, nr 71.

Dzieduszycki Wojciech, *Opera Robotnicza na właściwej drodze*, „Słowo Polskie” 1948 nr 314.

Dzieduszycki Wojciech, *Trąby jerychońskie*, „Odra” 1974 nr 1.

Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku. Pamięci twórcy sceny operowej we Wrocławiu, praca zbiorowa, brak nazwisk redaktorów, Wrocławska Drukarnia Naukowa, Wrocław 1993.

Flis – *rewelacją społeczną*, „Związkowiec” 1948 nr 51.

Flis *dla wszystkich*, „Słowo Polskie” 1948 nr 345.

Flis *po raz drugi*, „Słowo Polskie” 1948 nr 342.

Flis *w hali R6 Pafawagu*, „Słowo Polskie” 1949 nr 54.

Goliński Leszek, *Własność i duma robotników. Sukces Opery Robotniczej we Wrocławiu*, „Dziennik Łódzki” 1949 nr 125.

Goliński Leszek, *Przekreślony znak zapytania. Wykonawcy Flisa w obronie Opery Robotniczej*, „Słowo Polskie” 1949 nr 8, dodatek „Zwierciadło” 1948 nr 2.

Goliński Leszek, *Ślusarz prowadzi krakowiaka – ekspedientka jest primabaleriną*, „Słowo Polskie” 1948 nr 294.

Grotowski Zbigniew, *Śpiewacy – ochotnicy Opery Robotniczej we Wrocławiu*, „Słowo Polskie” 1949 nr 342, dodatek „Zwierciadło”.

Grotowski Zbigniew, *Wisła płynęła przez Wrocław*, „Dziennik Polski” 1948 nr 340.

Jachimecki Zdzisław, *Stanisław Moniuszko (1819–1872)*, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1921.

Jasieński Jerzy, *Czym jest, a czym powinna być Opera Robotnicza we Wrocławiu*, „Trybuna Ludu” 1949 nr 91.

Karpiński Bolesław, *Opera Robotnicza. Czyn kongresowy robotników Wrocławia. Ludzie i ich sztuka*, „Gazeta Robotnicza” 1948 nr 4, dodatek „Ekran Tygodnia” nr 1.

Kenney Padraic, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. Anna Dzierzgowska, W.A.B., Warszawa 2015.

Kofin Ewa, *Życie muzyczne Wrocławia*, w: *Panorama kultury współczesnego Wrocławia*, red. Bogdan Zakrzewski, Ossolineum, Wrocław 1970.

Komorowska Małgorzata, *Teatry muzyczne, cz. I 1900–1939, cz. II 1945–1995*, w: *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku*, tom *Teatr, Widowisko*, red. Marta Fik, Instytut Kultury, Warszawa 2000.

Kozicki Jan, *Był idolem moich lat młodzieńczych*, w: *Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku. Pamięci twórcy sceny operowej we Wrocławiu*, Wrocławska Drukarnia Naukowa, Wrocław 1993.

Kozicki Jan, *Wrocław miastem dwóch oper*, „Wieczór Wrocławia” 1999 nr 10a.

Lapka dyrygentem *Opery Robotniczej*, „Słowo Polskie” 1948 nr 324.

Lewandowski, Paweł, *Model narracji o pionierach. Studium nad podobieństwami pamięci zbiorowych*, „Teksty Drugie” 2014 nr 5.

Matysek-Imielińska, Magdalena, *Kultura robotnicza – niedokończony projekt: od sceptycyzmu do kulturoznawstwa historycznego*, w: *Wyszło jak wyszło. Porażka i słabość w kulturze Europy Środkowej w latach 1970–2000*, red. Klaudia Rachubińska, Xawery Stańczyk, Warszawa (w druku).

Moniuszko Stanisław, *Flis*, DUX 0736.

Można pracować – śpiewając i można śpiewać – pracując, „Słowo Polskie” 1949 nr 4.

Mówią we Wrocławiu..., „Słowo Polskie” 1947 nr 325.

Na krzywej pięciolinii, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 23–24.

Notatnik wrocławski, „Słowo Polskie” 1948 nr 68; nr 92; nr 218; nr 299; nr 268; nr 282; nr 287; nr 310; nr 333; nr 329; nr 336; nr 357.

Notatnik wrocławski, „Słowo Polskie” 1949 nr 9; nr 52; nr 66.

O wrocławskiej Operze Robotniczej pisze już prasa paryska, „Słowo Polskie” 1948 nr 344.

Opera polskich rzek, „Dziennik Polski” 1948 nr 150.

Opera Robotnicza realizuje się. Na pierwszy występ Flis Moniuszki, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1947 nr 129.

Opera Robotnicza w 3 wagonach będzie jeździć po Polsce, „Słowo Polskie” 1949 nr 41.

Opera Robotnicza we Wrocławiu, „Trybuna Dolnośląska” 1947 nr 299.

Opera Robotnicza zmienia nazwę. Jej wspaniałe osiągnięcia podkreśla uchwała OKZZ, „Słowo Polskie” 1949 nr 105.

Ordylowski Marek, *Życie codzienne we Wrocławiu 1945–1948*, Narodowy Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1991.

Pafawag tańczy z Konfekcją, „Słowo Polskie” 1948 nr 336.

Pierwsza w Polsce Opera Robotnicza powstaje we Wrocławiu, „Słowo Polskie” 1947 nr 334.

Pomsta Jontka Bolesława Walek-Walewskiego we Wrocławiu, „Słowo Polskie” 1949 nr 16.

Przedkongresowy czyn kultury robotniczej, „Słowo Polskie” 1949 nr 338.

Przyjeżdżają Węgrzy na przedstawienie Flisa, „Słowo Polskie” 1948 nr 346.

Ratajczakowa Dobrochna, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

Rawicz-Lipiński Teodor, *Rola i znaczenie teatru dla robotniczej kultury i oświaty*, w: *Polskie sceny robotnicze. Wybór dokumentów i relacji*, wstęp, wybór i oprac. Estera i Mieczysław Wodnarowie, PIW, Warszawa 1974.

Robotnicy pragną stworzyć własną operę, „Wrocławski Kurier Ilustrowany” 1947 nr 121.

Sławiński Janusz, *Krytyka nowego typu*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.

Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 2, 1900–1980, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994.

Mieszkanie jako algorytm

Katarzyna Uchowicz

WPROWADZENIE /

IMPLEMENTACJA DANYCH

Poruszając się w obszarze kultury modernistycznej, stosunkowo często natrafiamy na liczby. Już sama definicja nowoczesnego domu, firmowana przez Le Corbusiera, to powszechnie znane pięć punktów (zasad). Kanoniczny przepis na architekturę awangardową obejmuje: wolny, wsparty na słupach parter [1], szkieletową konstrukcję [2], dający się dowolnie przekształcać plan (dzięki takowej konstrukcji) [3], analogicznie elastyczną płaszczyznę elewacji, w której dominują horyzontalne pasy okien [4] i wreszcie taras na dachu – podniebny ogród, solarium oraz odzyskana w ten sposób powierzchnia parceli, spożytkowanej pod zabudowę domu [5]. Ta, wydawałoby się, sztywna instrukcja, była wynikiem długiego procesu poszukiwań ekonomicznego i seryjnego domu z uwzględnieniem postulatów słońca, światła, zieleni i powietrza. W polskiej architekturze awangardowej ten proces daje się znakomicie prześledzić i zrekonstruować. Te elementy przestrzennego dyskursu nacechowane są rodzimą skłonnością do eksperymentowania, stosowania nowych materiałów budowlanych oraz wdrażania nowatorskich metod, takich jak naukowa organizacja pracy, chronometraż, obliczanie rytmu czasoprzestrzennego. Architektura modernizmu to przede wszystkim

Szymański Stanisław, *Stanisław Drabik – artysta – twórca – menadżer*, w: *Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku. Pamięci twórcy sceny operowej we Wrocławiu*, Wrocławska Drukarnia Naukowa, Wrocław 1993.

Świda-Ziemba, Hanna, *Robotnicy lat pięćdziesiątych*, w: *tejże, Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji – analiza psychosocjologiczna*, Katedra Socjologii Moralności i Aksjologii Ogólnej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1997.

Tarnopolski, Józef, *Opera Robotnicza we Wrocławiu*, „Trybuna Dolnośląska” 1948 nr 222.

Tomaszewski, Janusz, *Ruch zawodowy na Dolnym Śląsku w latach 1945–1950*, Acta Universitatis Wratislaviensis, Wrocław 1999.

Topolska, Agnieszka, *Mit wieszcz. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki, Poznań 2014.

Triumf Opery Robotniczej w mieście pionierów i przodowników, „Słowo Polskie” 1948 nr 339.

Turski, Kazimierz, *Z sal koncertowych*. Wrocław, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 5–6.

Uroczyste otwarcie naszej świetlicy, „Pafawag” 1947 nr 12.

W niedzielę Flis dla świata pracy, „Słowo Polskie” 1949 nr 19.

Witold Wandurski, *Scena Robotnicza w Łodzi*, w: *Polskie sceny robotnicze. Wybór dokumentów i relacji*, wstęp, wybór i oprac. Estera i Mieczysław Wodnarowie, PIW, Warszawa 1974.

Wieczorek, Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Wielki sukces Opery Robotniczej, „Trybuna Dolnośląska” 1948 nr 341.

Wiłkomirski Kazimierz, *Wspomnień ciąg dalszy*, PWM, Kraków 1980.

Ziemba, Anna, *Powstanie i działalność miejskiej Rady Narodowej we Wrocławiu w latach 1945–1950*, Ossolineum, Wrocław 1972.

Żółkiewski, Stefan, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947 nr 50.

Żukrowski, Wojciech, *Ciepłe kolory*, „Dziennik Literacki” 1949 nr 16.

sztuka dialogu na poziomie nie tylko artystycznych dwugłosów, ale także relacji pomiędzy projektantem i użytkownikiem. Dowodem takiego porozumienia pozostają wystawy poglądowe, filmy urbanistyczne, ankiety i odczyty przybliżające idee realizowanych osiedli, między innymi Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu i Rakowcu.

Historia WSM jest dobrym przykładem dla zobrazowania procesu poszukiwania algorytmu – stałych punktów i przejrzystych zasad kształtowania architektury, której podstawowymi funkcjami miały być mieszkanie, praca, wypoczynek i komunikacja. Analizując hierarchię potrzeb zarówno kobiet, tych pracujących i wychowujących równocześnie dzieci, jak i mężczyzn, starano się wykreować przestrzeń, która pozwalałaby zaspokoić wszelkie wymagania współczesnego człowieka, nie tylko indywidualne, ale także zbiorowe. Projektujący domy dla WSM architekci awangardowej grupy „Praesens” – Helena i Szymon Syrkusowie, Barbara i Stanisław Brukalscy, Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Roman Piotrowski, Anatolia Hryniewicka-Piotrowska, konstruktor Stanisław Hempel, pomimo wyraźnie zarysowanych obszarów twórczości indywidualnej, także postawili w przypadku tego zlecenia na kolektyw. W 1929 roku stworzyli zespół postulujący pracę w grupie skupiającej architektów oraz inżynierów dziedzin pokrewnych (na przykład obliczeń statycznych) i promowali architekturę społecznie zaangażowaną¹. [il. 1] Poszukiwali uniwersalnych zasad jej kształtowania, kodów architektury wspólnoty. Czy istnieje na to dowód? Owszem. W 1948 roku Barbara Brukalska wydała książkę *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, w której opisała doświadczenia, jakie zdobyła, projektując z „Praesensem” kolonie dla Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Była to zarazem pionierska próba syntezy wytycznych

1 Zespół architektów „Praesens” podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów, „Praesens” 1930 nr 2, s. 190. Komunikat podpisany przez Barbarę Brukalską, Stanisława Brukalskiego, Wacława Chyrosza, Stanisława Hempla, Bohdana Lacherta, Jana Najmana, Romana Piotrowskiego, Zygmunta Skibniewskiego, Helenę Syrkus, Szymona Syrkusa i Józefa Szanajcę.

pomocnych w tego typu wyzwaniach architektoniczno-urbanistycznych². Recepta na osiedle społeczne. Brukalska zaczęła od kuchni – w niewielką przestrzeń wpisała konkretne ruchy kobiety, jeden po drugim, analogicznie jak w przepisie kulinarnym, który stanowi zapis procesu w czasie, z uwzględnioną chronologią wykonywania poszczególnych czynności. Przepis kulinarny jest bowiem najprostszą formą algorytmu.

ARCHITEKTONICZNE ALGORYTMY / KODY I SKRYPTY

Algorytm [arab.] to przepis postępowania prowadzący do rozwiązania ustalonego problemu, określający ciąg czynności elementarnych, które należy w tym celu wykonać. [...] Cechy algorytmu: 1) możliwość wyrażania go w różnych postaciach (np. w języku naturalnym, w językach programowania, w postaci schematu graficznego); [...] 2) możliwość wyrażania go w postaci skończonego ciągu symboli, bez używania zwrotów odwołujących się do analogii, jak „itd.”; 3) realizowalność, tzn. fizyczna możliwość wykonania poleceń; 4) możliwość wielokrotnego wykonywania, na ogół z różnymi danymi. Poprawność algorytmu polega na zgodności jego działania i wyników z intencjami twórców i użytkowników.

Encyklopedia PWN

W odróżnieniu od przywołanych pięciu punktów nowoczesnej architektury, podjęta przez Le Corbusiera w książce *Vers une architecture* (1923) próba scharakteryzowania zadań nowoczesnego architekta otrzymała charakter opisowy³. Zafascynowany twórczością „Corbu” Szymon Syrkus, *spiritus movens* grupy „Praesens”, potraktował rzecz na odwrót. W rozbudowany sposób pisał o cechach jakościowych nowej architektury, nie ujmując ich w zasady,

2 Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, Wydawnictwo Trzaska, Evert, Michalski, Warszawa 1948.

3 *W stronę architektury* Le Corbusiera wydano po polsku po raz pierwszy w 2012 roku w tłumaczeniu Tomasza Swobody (Centrum Architektury, Warszawa). Oczekiwania wobec współczesnego architekta Le Corbusier zawarł w rozbudowanym rozdziale *Trzy przypomnienia dla panów architektów*, s. 75–112.

zaś postulowane przez siebie normy architekta zamknął w liczbie. „8 norm pracy architekta” obejmowało: skryzalizowaną i prostą formę [1], funkcjonalizm [2], nowoczesną konstrukcję [3], nowy materiał [4], nowoczesną organizację budowy [5], powierzchnię o jednolitej barwie i fakturze [6], proporcje oznaczające harmonię i kontrast [7] oraz symultanimizm [8]⁴. Definicja samej architektury została sprowadzona do równania (algorytmu): $A = f(S, T, P)$, gdzie f odnosiło się do funkcji (współdziałania), literą S oznaczono czynnik socjalny, T – czynnik techniczny, a P dotyczyło zagadnień przestrzeni i plastyki. Tę matematyczną równowagę kształtowania przestrzeni wpleciono w mający wagę manifestu artystycznego tekst *Tempo architektury* Syrkusa, opublikowany w drugim numerze czasopisma „Praesens”⁵. Zbliżoną definicję architektury, w której jedynie S , czyli czynnik socjalny, został zastąpiony „kompozycją utylitarną planów i przekrojów”, podali Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński w książce *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* (1931)⁶. Czasoprzestrzeń stanowiła dla architektów awangardy czwarty wymiar architektury i odnosiła się do odbioru dzieła w dynamicznym, ruchomym procesie postrzegania – przemieszczania się w czasie i osiągnięcia dzięki temu coraz to nowych widoków obiektu. Kobro i Strzemiński podali wyliczenia rytmu czasoprzestrzennego, czyli określili proporcje dzieła sztuki (architektury) po to, aby prowadzić widza zgodnie z przyjętym wcześniej założeniem, że „architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzennej. [...] źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby”⁷. Artyści, którzy od momentu ukonstytuowania się w 1926 roku grupy „Praesens” byli z nią mocno związani, jako jedni z pierwszych posłużyli się *modulem* – antropometryczną interpretacją proporcji ludzkiego ciała jako podstawą skalowania

przestrzeni architektonicznej⁸. W studialnym, czyli niezrealizowanym opracowaniu wnętrza mieszkalnego przez Władysława Strzemińskiego za średni wzrost człowieka przyjęto wymiar 175 cm⁹. Słynny *modul* Le Corbusiera, opracowywany od początku lat 40., stopniowo zmieniał wymiary – początkowo za przeciętny wzrost przyjęto 175 cm, aby stopniowo w kolejnej wersji oszacować wysokość mężczyzny na 183 cm. Za motto stworzenia przez Le Corbusiera uniwersalnego metrycznego wzorca można uznać powtarzaną przez niego maksymę: „Człowiek jest zwierzęciem geometrycznym. [...] geometria odpowiada naszej głębokiej potrzebie porządku. Te dzieła poruszają nas najbardziej, w których geometria jest dostrzegalna”. Bo zanim powstał *modul* (opracowany zresztą przy współudziale polskiego architekta Jerzego Sołtana), Corbusier konstatował: „Człowiek patrzy na architekturę oczami umieszczonymi metr siedemdziesiąt nad ziemią”¹⁰.

Kobro i Strzemiński odnosili swoje obliczenia do kompozycji przestrzeni, która obejmowała zarówno rzeźbę (kompozycję przestrzenną), jak i architekturę. Równolegle geometria zawładnęła istotą malarstwa. Strzemiński za podstawę teorii unizmu przyjął dwa wymiary obrazu, odrzucając iluzję trójwymiarowej głębi. Piet Mondrian z holenderskiej grupy De Stijl także oparł filozofię neoplastycyzmu na dwóch wymiarach – tylko z pozoru asymetryczne kompozycje były w istocie ścieraniem się przeciwstawnych sił: pionu/dynamiki i poziomu/statyki, które osiągały równowagę w miejscu przecięcia pod kątem. Każdemu z wymiarów neoplastycznej kompozycji odpowiadały konkretne barwy podstawowe o właściwej sobie energii – pionowi żółta (aktywna, „promieniująca”), linii poziomej błękit (bierny, „opadający”), kątowi prostemu – czerwony („unoszący się” kolor syntezy). Gromę dopełniały trzy nie-kolory: biel, czern i szarość. Mondrian próbował równolegle rozwijać neoplastyczną koncepcję w przestrzeniach architektonicznych

4 Szymon Syrkus, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930 nr 2, s. 32–33.

5 Tamże.

6 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Drukarnia Polska L. Mazurkiewicza, Łódź 1931, s. 55.

7 Tamże, s. 55, 79.

8 Kobro i Strzemiński w 1929 roku opuścili „Praesens” i założyli nową formację artystyczną pod nazwą a.r.

9 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., il. 44.

10 Le Corbusier, *W stronę architektury*, dz. cyt., s. 62.

– na zamówienie kolekcjonerki sztuki Idy Bienert zaprojektował neoplastyczny *pokój pani* (1926, niezrealizowany)¹¹.

Bohdan Lachert, architekt „Prasesensu”, rozwiązał wnętrze własnego domu-pracowni przy ul. Katowickiej 9 w Warszawie jako barwną kompozycję unistyczną z wykorzystaniem neoplastycznej palety barw, a już po II wojnie światowej tę samą ideę zakomponowania przestrzeni wnętrza podjął Władysław Strzemiński w Sali Neoplastycznej, gdzie eksponowano kolekcję sztuki nowoczesnej (kolekcję grupy a.r.). Ponadto Lachert w główną przestrzeń własnego mieszkania, dwukondygnacyjny hall doświetlający piętra domu, wkomponował rozmieszczone w półmetrowych odstępach kwadraty, informujące o wysokości: 5 metrów¹². W sensie dosłownym był to pomiar, komunikat o kluczowej przestrzeni domu, być może zainspirowany podziałką głębokościomierza umieszczanego na dziobie statku. Bo też i był to nowoczesny dom-okręt z tarasem/pokładem oraz antresolą/kapitańskim mostkiem. Taka interpretacja wskazywałaby na opracowanie wnętrza w oparciu o porządek wszechświata, interpretowany jako współlistnienie czterech żywiołów – wody (okręt), ognia (kominek), powietrza (hall) i ziemi (oranżeria), bo wszystkie te elementy odnajdziemy przy ul. Katowickiej. W tym kontekście czytelna staje się także neoplastyczna kolorystyka, oparta na barwach podstawowych i dopełniającej szarości, które łączył z żywiołami już Leone Battista Alberti (1404–1472). Czerwony oznaczał ogień, niebieski – powietrze, zielony – wodę, szary – ziemię.

Skrypty architektoniczne nie zawężyły się do kolorów, teorii i realizowanej architektury. Zakodowana okazała się być także nazwa kanonicznego już dla architektury modernizmu domu stworzonego dla/przez Eileen Grey i Jeana Badoviciego w Camp Martin na południu Francji. Oznaczono go symbolem E-1027 i jako taki pojawia się w fachowych opracowaniach. Był to ukryty monogram projektantów – pochodzącej z Irlandii projektantki

i architektki oraz rumuńskiego krytyka sztuki, w którym posłużono się liczbami porządkowymi liter alfabetu: E oznaczało Eileen, 10 – J (jak Jean), 2 – B (jak Badovici), 7 – G (Grey).

Powracając tym samym do architektury i zaprzyjaźnionego z Grey i Badovicim Le Corbusiera (częstego bywalca E-1027), operującego perswazyjnym i pełnym zaskakujących skojarzeń językiem, trzeba przypomnieć, że wielokrotnie porównywał on Paryż do stołu biesiadnego, starając się obrazowo oddać chaos urbanistyczny i brak planowej zabudowy metropolii: „Nie sprzątnęliśmy ze stołu po jedzeniu; wszędzie walają się resztki, a gospodarzy dawno już nie ma: zastygłe sosy, kości, plamy po winie, okruchy i brudne sztućce”¹³. Zbliżoną retoryką, opartą na odniesieniach do kultury jedzenia, posługiwał się architekt Józef Szanajca w kontekście rozbudowy Warszawy¹⁴. Ale już Szymon Syrkus, podejmując dyskusję o kształtowaniu przestrzeni, sięgnął do nomenklatury ekonomicznej. *Preliminarz architektury*, obszerne studium opublikowane w pierwszym numerze „Prasesensu” (1926), to – analogicznie jak preliminarz budżetowy – elaborat o tym, co konieczne, a co zbędne w nowoczesnej architekturze. To próba uchwycenia sedna problemu, przepis na architekturę funkcjonalną, algorytm celowości¹⁵. W tym podstawowym już tekście kultury awangardowej nie pojawiły się jeszcze liczby – jak to miało miejsce w późniejszym *Tempie architektury*, a jedynie opis metody. Nowy w odniesieniu do architektury termin *preliminarz* współgrał z tak samo świeżym na tym polu *chronometrażem*. Ta nowatorska metoda optymalizacji produkcji przemysłowej stanowiła podstawę systemu naukowej organizacji pracy, opracowanego przez amerykańskiego inżyniera Fredericka Winsława Taylora. Przeanalizowanie procesu produkcji z wykorzystaniem badań chronometrażowych pozwoliło wykluczyć zbędne działania i maksymalnie zintensyfikować oraz znormalizować czas wykonywania poszczególnych czynności. W Polsce promotorem tej metody stał się Karol

11 Koncepcja, która nigdy nie wyszła poza sferę projektów, została zrealizowana w przestrzeniach dreźnieńskiego Museum Hofmühle jako ekspozycja IDA BIE-NERTS MONDRIAN RAUM (14 października 2006–31 stycznia 2007).

12 Instytut Sztuki PAN, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych, sygn. ISPAN 105929. Fot. Witalis Wolny, 1972.

13 Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych* [1935], Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 26.

14 Józef Szanajca, *Rozbudowa Warszawy*, „Pion” 1934 nr 7, s. 8.

15 Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Prasesens” 1926 nr 1, s. 6–16.

Adamiecki, tłumacz *Filozofii systemu Taylora* (1926), zaangażowany w szerzenie nowoczesnego sposobu zarządzania, propagator pracy zespołowej, teoretyk naukowej organizacji z ramienia Polskiego Komitetu Organizacji Naukowej, autor książek *Nauka organizacji i jej rola w życiu gospodarczym* (1932) oraz *O istocie naukowej organizacji* (wydanej pośmiertnie, 1938). Przełożył on ilościową metodę chronometrażu na obraz graficzny pod nazwą harmonogramu (harmonogram Adamieckiego). Na opracowanym przez Adamieckiego wykreślnym sposobie planowania pracy Henry Gantt oparł znany wykres Gantta (*System Zadań i Premii; The Task and Bonus System*). Jako metodę badawczą Adamiecki wykorzystywał między innymi ankietę, a jedną z nich zamieścił na łamach „Inżyniera Kolejowego” (1928). Rozpoczął ją pytanie: „Jakie zagadnienia z zakresu organizacji pracy lub procesów wytwórczych na terenie działalności Pana były badane w celu powiększenia produkcji, uproszczenia wykonania, lepszego wykorzystania czasu, zmniejszenia rozchodu materiałów, pracy i innych środków wytwórczych?”¹⁶. Z uwzględnieniem zbliżonych wytycznych podjęto próbę zaprojektowania mieszkań Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

OSIEDLA WSM / ARCHITEKTURA (ALGORYTM) WSPÓLNOTY

Budować miasta, nie zaczynając od rodzyneków, ale przede wszystkim myśląc o ludziach, o tysiącach ludzi pospolitych, którym trzeba zorganizować przestrzeń na mieszkanie, pracę i odpoczynek, dać architekturę tak obiektywną i ustabilizowaną, żeby ją można było nazwać klasycyzmem, i tak silnie wrośniętą w rzeczywistość współczesną, aby ją również nazywać modernizmem – oto jest zadanie dla naszego pokolenia.

Barbara Brukalska¹⁷

Architektura wspólnoty to tytuł książki luksemburskiego architekta, Leona Kriera, promotora tradycji klasycyzmu i zacieklego przeciwnika modernizmu. Dla Kriera modernizm to synonim chaosu przestrzennego, profuzja szkła, architektura służąca jedynie autopromocji twórcy. Poświęcona przede wszystkim urbanistycie wielkich miast w niewielkim procencie traktuje o architekturze mieszkaniowej, a już w żadnym razie o przedwojennych doświadczeniach modernistów na tym polu. Dla zrównoważenia negatywnej oceny wystawionej przez Kriera nurtowi modernistycznemu warto przytoczyć pisany z taką samą pasją i przekonaniem manifest włoskiego projektanta Massima Vignelliego *Niech żyje modernizm!*

Etyka modernizmu, czy raczej – należałoby powiedzieć – modernistyczna ideologia, była ideologią walki, nieustającej bitwy z całym złem stworzonym przez industrializację w minionym wieku. Modernizm był zobowiązaniem przeciw chciwości, komercjalizacji, wyzyskowi, wulgaryzacji, tandecie. Modernizm był i wciąż jest poszukiwaniem prawdy i moralnej pełni, kulturowej stymulacji i umysłowego wzbogacenia. *Modernizm nigdy nie był stylem, ale postawą*¹⁸.

Taka interpretacja modernizmu może uchodzić za motto architektów grupy „Praesens”, którzy w 1929 roku zaangażowali się w działalność Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, istniejącej od 1922 roku. WSM wybudowała w okresie międzywojennym dwa osiedla: na Żoliborzu i Rakowcu, czyli na północy i południu Warszawy. Pierwsze było zdecydowanie większe, złożone z 7 kolonii mieszkalnych i ósmej, określonej jako gospodarcza, która objęła kotłownię centralnego ogrzewania, pralnię, kąpielnik i salę teatralno-kinową. Rakowiec to tylko 6 domów mieszkalnych i budynek społeczny (dom kultury). Dla kogo projektowano mieszkania? Pod koniec lat 30. do stołecznej spółdzielni należeli: robotnicy i pracownicy instytucji robotniczych (46,8%),

¹⁸ Massimo Vignelli, *Niech żyje modernizm!*, w: *Widzieć/ Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków 2011, s. 112. Manifest opublikowany w AIGA Journal of Graphic Design w 1991 roku.

¹⁶ *Ankieta*, „Inżynier Kolejowy” 1928 nr 4 (44), s. 124.

¹⁷ Barbara Brukalska, *Architektura pospolita*, „Pion” 1934 nr 3.

urzędnicy (39,2%), inni pracownicy i emeryci (12,7%), instytucje społeczne (1,3%)¹⁹.

Jakie były przesłanki, które zaważyły na projekcie pionierskiego osiedla społecznego? Kompendium wiedzy stanowi przywoływana już książka Barbary Brukalskiej *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych* (1948). W opracowaniu tabel, zestawień i podsumowań wspomagał Brukalską matematyk i logik, Henryk Greniewski, uczeń Leona Chwistka. Proklamowanie socrealizmu jako oficjalnej doktryny artystycznej w 1949 roku spowodowało, iż tę pionierską próbę skodyfikowania wytycznych dla zdrowego, taniego, estetycznego, dobrze skomunikowanego i otoczonego zielenią osiedla mieszkaniowego wycofano z obiegu. Helena Syrkusowa także pracowała podczas okupacji nad studium dotyczącym architektury mieszkaniowej. Opublikowana przez nią dopiero w 1976 roku książka *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975* powstała na kanwie odczytu *Osiedle społeczne na tle dzielnic, miasta i regionu*. Architektka wygłosiła go 2 marca 1942 roku w cyklu „Drogowskazy i perspektywy” dla pracowników Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego, kontynuującego działalność WSM w konspiracyjnych warunkach²⁰.

W czasie prac nad osiedlem stopniowo wprowadzano niewielkie zmiany, konsultując się z potencjalnymi mieszkańcami na zebraniach lub za pomocą ankiet. W początkowej fazie realizacji wykluczono w dużym stopniu mieszkania 2 i 3-izbowe, niedostępne ze względów finansowych dla robotników. Większość lokali (prawie 50%) to 1,5 izbowe o powierzchni wahającej się między 24 a 36 m². Składały się one z przedpokoju, pokoju mieszkalnego, wnęki gospodarczej i toalety.

Rozplanowanie i wyposażenie mieszkania najmniejszego i rozmieszczenie urządzeń gospodarczych ma szczególnie duże znaczenie. Dlatego też Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa nie ogranicza się do powierzenia opracowania projektu architektowi, lecz wraz z nim

bada potrzeby użytkowników, wciągając ich do współpracy przy opracowaniu planu mieszkań.

Początkowo władze spółdzielni nie zwracały się bezpośrednio do mieszkańców o opinię o zajmowanych lokalach, prowadząc jedynie ścisłą kontrolę i badanie ruchu mieszkańców – przeprowadzek i wyboru mieszkań. Na tej podstawie zebrano wiele obserwacji i ustalono, które mieszkania są przez lokatorów oceniane jako najdogodniejsze. Po pewnym czasie jednak współpraca władz Spółdzielni i architektów z użytkownikami została rozszerzona i obecnie odbywa się bądź drogą ankiet, bądź zebrani dyskusyjnych, na których architekci przedstawiają i referują plany, a obecni poddają je krytyce, dorzucając swe uwagi i spostrzeżenia.

Ankieta zebrana od mieszkańców pierwszych bloków Osiedla Rakowieckiego, przed przystąpieniem do budowy dalszej serii, dała bardzo wiele cennego materiału, który zdaniem architektów przyczynił się do wprowadzenia wielu istotnych zmian i ulepszeń [...]. Zaznaczyć należy, że zarówno ankiety, jak zebrania w sprawie nowych budów, cieszą się ogromnym zainteresowaniem ogółu członków spółdzielni.

Najnowsze mieszkania 1,5-izbowe posiadają przedpokój nieco większy niż poprzednie z wnęką na szafę lub wieszadło. Z przedpokoju prowadzi troje drzwi: do kuchni, pokoju mieszkalnego i WC. Zupełne oddzielenie kuchni od pokoju, to stale powtarzający się p o s t u l a t l o k a t o r ó w . Ułatwia to w znacznej mierze utrzymanie porządku i izoluje pokój od zapachów kuchennych, gorąca itp. Kuchnia jest wyposażona w palenisko węglowe z wmontowaną kuchenką gazową, szafę na naczynia i zlew. Miejsce do mycia znajduje się bądź w kuchni, bądź w specjalnym pomieszczeniu. L o k a t o r z y z d y s k w a l i f i k o w a l i z a r ó w n o m y c i e s i ę w p o k o j u , j a k w p r z e j ś c i u m i ę d z y p o k o j e m a k u c h n i ą . W poprzednich mieszkaniach tego typu między pokojem i kuchnią był niewielki korytarzyk, przeznaczony na miejsce do mycia [...]. Dziecińce Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej traktowane są nie jak podwórza, lecz jako miejsce zabaw dla dzieci i odpoczynku dorosłych. Na każdym dziedzińcu znajdują się piaskownice dla najmłodszych i place do zabawy dla starszych dzieci. Poza tym przestrzeń dziedzińca stanowi trawnik, poprzecinany jedynie ścieżkami, obsadzonymi ozdobnymi drzewami, dzięki czemu robią raczej wrażenie parkowych alei. Na trawnikach i pod oknami liczne rabaty kwiatowe i ozdobne krzewy. [...] „Kwiaty poleca się opiece lokatorów, a przede wszystkim

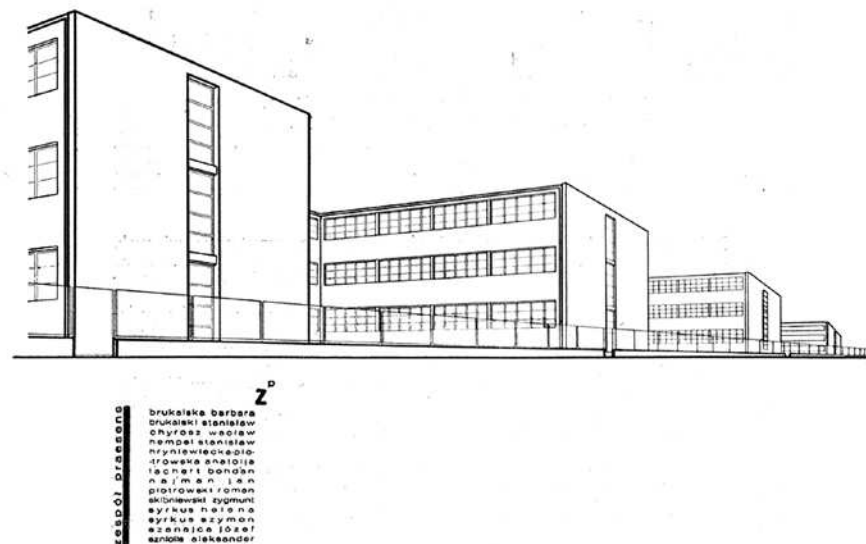
19 Teodor Toeplitz, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* [broшура], wersja on-line: www.lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszkaniowa/ [dostęp: 30.03.2017]

20 *Osiedle społeczne na tle dzielnic, miasta, regionu (Osiedle WSM na Rakowcu w Warszawie). Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych S.P.B., 2. III. 1942 r.*, maszynopis się w Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-185.

dzieci” – głoszą tabliczki, zastępujące w domach spółdzielczych suchy zakaz „nie deptać trawników”. Należy stwierdzić, że lokatorzy nie tylko nie niszczą zieleni, ale sami w porozumieniu z ogrodnikiem sadzą i pielęgnują kwiaty na dziedzińcach. Świadczy to o uspołecznieniu i kulturze mieszkańców W.S.M. i o tym, że dziedzińce w należyty sposób utrzymane, poza swą wartością estetyczną i zdrowotną, odgrywają rolę wychowawczą, ucząc zamięłowania do przyrody i poszanowania wspólnej własności. Należy wspomnieć również o Ośrodku Ogrodniczym Spółdzielni, który poza sprawowaniem pieczy nad dziedzińcami, prowadzi ogród szkolny, ogród kwiatowy, cieplarnię, udziela porad ogrodniczych i przyjmuje chore rośliny na „kurację”. Ośrodek cieszy się dużą popularnością i z powodzeniem rozwija zamięłowanie do hodowania kwiatów w mieszkaniach²¹.

Plan osiedla żoliborskiego to charakterystyczny trapez pomiędzy ulicami Krasińskiego, Marymoncką i placem Wilsona. Decydujące dla takiego rozwiązania urbanistycznego okazało się dobre nasłonecznienie i doświetlenie mieszkań, stąd stosunkowo duże przerwy pomiędzy budynkami, które wyzyskano pod tereny zielone. Na Rakowcu natomiast, gdzie nad całością projektu czuwali Helena i Szymon Syrkusowie, z tego samego względu zrezygnowano z zabudowy obrzeżnej, a budynki ustawiono w układzie liniowym prostopadle do biegu ulicy²².

Osiedle żoliborskie wyróżniało opracowanie całego kompleksu urządzeń do wspólnego użytkowania, takich jak węzeł centralnego ogrzewania, pralnia, kąpielisko, sale zebrań, lokale klubowe, świetlice, biblioteki, czytelnie, świetlice dla dzieci i młodzieży z salami do odrabiania lekcji, określanymi jako sale ciszy. Odizolowane od hałasu pomieszczenie znalazło szeroki komentarz w *Zasadach społecznych projektowania osiedli mieszkaniowych* Brukalskiej – sala ciszy miała sprzyjać relaksowi robotników pracujących w hałasie. Oświetlona łagodnym, punktowym światłem, miała być wyposażona w akwaria, rośliny, dzieła sztuki²³.



21 Teodor Toeplitz, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, dz. cyt.

22 *Domy mieszkalne Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1931 nr 5, s. 2–12.

23 „3. urządzenie sali ciszy w przeciwieństwie do surowości w urządzeniach społecznych powinno wyróżniać się wygodą i wykwintem (optimalna temperatura i wentylacja, łagodne światło, rośliny, akwarium, dzieła sztuki); 4. regulamin sali





Zespół Praesens, projekt osiedla WSM Rakowiec, 1931.
Za: „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1931 nr 5, s. 2.

Bohdan Lachert, dom własny przy ul. Katowickiej 9 na Saskiej Kępie
w Warszawie, modułor. Instytut Sztuki PAN, Zbiory Fotografii
i Rysunków Pomiarowych. Fot. Witalis Wolny, 1972.

Margarete Schütte-Lihotzky, *Frankfurter Küche / Kuchnia frankfurcka*, 1926.
Rekonstrukcja w Museum für angewandte Kunst (MAK) w Wiedniu.

Barbara Brukalska, kuchnia WSM, za: „Praesens” 1930 nr 2, s. 12.

Przy świetlicach ulokowano bibliotekę i czytelnię dziecięcą, planowano organizować tam kółka zainteresowań: stolarki, ślusarki, szklarstwa, modelowania oraz sekcje teatralne – dramatyczną i rozrywkową. Mieszkańcy osiedla żoliborskiego mogli rozwijać swoje zainteresowania w klubach i kołach, takich jak klub artystów plastyków, radioamatorów, klub fotograficzny, gier umysłowych, esperantystów, klub kobiet i koło turystyczne, organizujące wycieczki wodne, narciarskie, kolarskie, piesze i spacer po stolicy. Za organizację dalszych wędrówek i obozów odpowiadała Turystyczna Kasa Oszczędności. Funkcjonowała tu także poradnia lekarska „Zdrowie Dziecka”. Nie była to przychodnia *sensu stricto*, ale instytucja propagująca zasady racjonalnego wychowania i pielęgnowania dziecka. Przy poradni regularnie działała kuchnia mleczna dla niemowląt²⁴, obok otwarto przedszkole, czynne w godzinach rannych oraz prowadzące zajęcia świetlicowe popołudniami.

Dzieci przebywają trzy godziny dziennie na powietrzu, a tylko dwie godziny w lokalu, na zajęciach i śniadaniach. Wszystkie zajęcia dzieci podporządkowane są zadaniom wychowawczym. Nie oddzielamy nauczania i zajęć od wychowania. Rozbieranie się, ubieranie, rytmika, lepienie z gliny, zabawy dowolne, robienie zabawek itp. są organizowane pod kątem widzenia zadań wychowawczych²⁵.

Wspomniane placówki prowadzone były przez Oddział Żoliborski Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci (oprócz przedszkola kierował on szkołą powszechną oraz gimnazjum). Od 1928 roku działał na osiedlu Dziecięcy Teatr Kukiełek „Baj”, a ponadto zespoły muzyczne: orkiestry dętej, mandolinistów i chóru. Organizowano tu kursy języków obcych pod egidą Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Lokatorów Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej „Szklane Domy”. Istniał Oddział Ligi Kooperatystek,

ciszy, pozostawiając całkowitą swobodę użytkownikom, wymaga jedynie zachowania milczenia”. Barbara Brukalska, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, dz. cyt., s. 86.

²⁴ W 1937 roku poradnia udzieliła 1584 porad. Z lampy kwarcowej korzystało 257 dzieci.

²⁵ Sprawozdanie W.S.M. za rok 1936.

Robotniczy Klub Sportowy „Marymont” oraz dwie spółdzielnie pracy: remontowo-malarska oraz Pierwsza Pralnia Spółdzielcza przy Pralni Centralnej WSM. Pralnie, zarówno na Żoliborzu, jak i na Rakowcu, zaopatrzone były w nowoczesne wirówki, suszarki, magle elektryczne, pralnice i prasownice ułatwiające pracę kobiet i oszczędzające ich czas. Promowanie w dwudziestoleciu międzywojennym sportu, higieny i zdrowego stylu życia znalazło odbicie w umieszczeniu na osiedlu wspólnych łaźni.

Dużą rolę w podnoszeniu kultury mieszkańców odgrywa kąpielisko. Liczba osób kąpiących się i biorących natryski rośnie nie tylko w liczbach absolutnych, lecz w odsetkach ogółu mieszkańców. Wobec szczupłości mieszkań, braku – w mniejszych mieszkaniach – łaźni, a nawet dostatecznie wygodnych miejsc do mycia, kąpielisko daje możliwość zachowania czystości osobistej ogółowi lokatorów Spółdzielni²⁶.

Podstawą tak wszechstronnego programu był przyjęty statut WSM, który w paragrafie nr 2 charakteryzował cel działalności Spółdzielni jako „dostarczanie członkom do użytkowania tanich, zdrowych i odpowiednio urządzonych mieszkań drogą samopomocy zbiorowej oraz przy poparciu instytucji państwowych, komunalnych i społecznych; [oraz] zaspakajanie wspólnymi siłami kulturalnych potrzeb członków”.

Kluczem dla rekonstrukcji architektonicznej idei WSM okazało się być łączenie przeciwieństw: przestrzeni indywidualnej i kolektywnej czy szerzej – prywatnej i publicznej. Integracji posłużyło podzielenie rytmu dobowego przez zadania, a wynik działania był następujący:

Życie człowieka nowoczesnego ułożone jest w rytm 24 godzinny – pracy, rozrywki i wypoczynku. Życie uregulowane, wtłoczone w ramy chaotycznych i źle zorganizowanych miast staje się nieznośne. Rytm życia człowieka pracy powinien być programową podstawą projektowanych miast. Mieszkanie, praca, wypoczynek, komunikacja, oto właściwie uszeregowanie zasadniczych funkcji miasta. M i e s z k a n i e

26 Teodor Toeplitz, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, dz. cyt

to czynnik indywidualny – praca i wypoczynek – kolektywny²⁷.

Klasyfikując pracę jako wysiłek kolektywny, zaangażowani w realizację WSM architekci „Praesensu” zaczęli działać w ten sam sposób. W drugim numerze programowego czasopisma o nazwie tej samej, co grupa artystyczna, ogłosili komunikat o utworzeniu nowej struktury organizacyjnej, zrzeszającej tylko architektów i inżynierów (już nie plastyków, jak to miało miejsce wcześniej). Zespół postulował pracę kolektywną oraz architekturę społeczną, demonstrując przy tym lewicowe przekonania polityczne. Szymon Syrkus promował nowe hasła na zjeździe lewicowych architektów w Pradze Czeskiej:

My ze swej strony wysunęliśmy dwie sprawy, które w obecnym stanie rzeczy są przynajmniej dobrą drogą przygotowania do konkretnej pracy. Jedna z nich – to metoda, druga – to dziedzina pracy. Metoda pracy (łącząca się ściśle z reformą szkolnictwa zawodowego), to dążenie do wykonywania zawodu nie pojedynczo, lecz zespołowo. Równa się ona zwekslowaniu indywidualnego toru wychowania na tory przygotowania młodych sił na pracowników zespołów, odpowiadających zdefiniowanym już pojęciom o społecznej roli architekta.

Dziedziną pracy, która coraz mocniej interesuje ogół architektów, jest urbanistyka – nauka dziś już nie do pomyślenia bez zdecydowanego podkreślenia postulatów społecznych. Skomplikowanym i różnym jej zadaniom nie da rady pojedynczy architekt. Odpowiednikiem jej wszechstronnego zakresu jest odpowiednio wychowany i dobrany zespół architektów i inżynierów, umiejący posługiwać się metodami obliczeniowymi. Idee nasze o nowym planie Warszawy bardzo zainteresowały czeskich kolegów²⁸.

27 Stanisław Brukalski, *Lamus czy magazyn MOB*, „Pion” 1934 nr 5, s. 8.

28 Szymon Syrkus i Juliusz Żakowski, *Zjazd lewicowych architektów w Pradze Czeskiej*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 11–12, s. 44.

Przed publikacją

Zasad społecznych projektowania osiedli mieszkaniowych Barbara Brukalska kilkakrotnie podejmowała problem mieszkania robotniczego. W 1932 roku we współautorstwie z Anatolią Hryniewicką-Piotrowską opracowała wnętrze przeznaczone dla robotników z kompletnym wyposażeniem²⁹. Wspólnie z architektką Janiną (Niną) Jankowską i Jadwigą Toeplitzówną prowadziły przy WSM Poradnię dla Racjonalnych Urzędzeń Mieszkaniowych *Moje Mieszkanie*³⁰. Razem z mężem, Stanisławem Brukalskim, opracowała tekst referatu *Mieszkania ludzi pracy*, który został odczytany 12 sierpnia 1933 roku na pokładzie statku *Patris II* podczas IV Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej³¹.

Opracowane przez architektkę *Zasady...* to z jednej strony suma doświadczeń, obszerna synteza, a z drugiej przewodnik w nurcie „architektury od kuchni”. Sama kuchnia, ta rzeczywista – niewielka i całkowicie wyposażona dzięki wbudowanym meblom, odegrała w projektowaniu architektury Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej duże znaczenie. Brukalska konsultowała autorską koncepcję rozwiązania kuchennego wnętrza z pochodzącą z Wiednia, a pracującą na terenie Niemiec architektką Margarete (Grete) Schütte-Lihotzky. Była ona projektantką eksperymentalnej kuchni-laboratorium, która do historii architektury weszła pod nazwą kuchni frankfurckiej (Frankfurter Küche) [il. 4]. Została zrealizowana na nowoczesnym osiedlu we Frankfurcie nad Menem, opracowanym przez architekta Ernsta Maya pod hasłem Nowego Frankfurtu („Das neue Frankfurt”). Kuchnia była miejscem (sceną) zadań specjalnych, w zaprojektowaniu którego każdy milimetr miał znaczenie, a każdy ruch określone miejsce i czas.

29 *Jeszcze z wystawy „Wnętrze”* [praca nr 17, proj. arch. arch. Barbara Brukalska i Anatolia Piotrowska], *Mieszkanie robotnicze*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 5, s. 18.

30 *Poradnia* [Moje mieszkanie w Warszawie], „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932, s. 31; *Poradnia architektoniczna* [w Warszawie], „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 6, s. 3–4.

31 Barbara i Stanisław Brukalscy, *Mieszkania ludzi pracy*, „Pion” 1934 nr 12, s. 6–7.

Tu rozwiązaniem okazała się logistyka (organizacja). Kuchnia frankfurcka miała niewielkie wymiary: 3,44 x 1,87 m., była więc stosunkowo wąska, co umożliwiało zmianę stron przez obrót i eliminację zbędnych kroków. Rozplanowując wnętrze, architektka korzystała z metody chronometrażu – do pomiaru czasu konkretnych ruchów i zadań kuchennych użyła stopera, po czym pogrupowała ruchy w następujące po sobie sekwencje. Idea ergonomicznej przestrzeni narodziła się z fascynacji kuchnią w wagonach restauracyjnych niemieckiego towarzystwa kolejowego „Mitropa” o wymiarach 2,9 x 1,9 m, w której dwie osoby przygotowywały potrawy, a następnie zmywały po kilkudziesięciu innych. Ruch kobiety we wnętrzu kuchni frankfurckiej – bo to ona była tu aktorką pierwszoplanową – odbywał się zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Scenografię stanowiło standaryzowane i przeznaczone do masowej produkcji wyposażenie. Sekwencje ruchów dyktowało ich rozmieszczenie. Pod oknem, na lewo od wejścia, za umieszczoną tu dodatkowo składaną deską do prasowania znajdowała się wentylowana szafka, obok niej blat z bukowego drewna, odpornego na zarysowania i działanie kwasów. Kobieta sięgała po rekwizyty – wyjmowała warzywa spod okna, obierała je na blacie, ale nie na stojąco. Do dyspozycji miała obrotowy stół na kółkach, który pozwolił jej poruszać się po kuchni bez konieczności wstawania. Odpadki po warzywach trafiały najpierw do zamontowanej przy blacie ry-nienki, a po skończonej pracy do kosza. Dalej akcja postępowała wzdłuż dłuższej, jedynej całkowicie zabudowanej ściany. Była tu płyta (blat) do umieszczenia garnka (tam trafiały warzywa), obok zlew, a nad nim ociekacz do talerzy. Sekwencja zmywania wyglądała następująco – gospodyni trzymała talerz w lewej dłoni, myła prawą, i bez zmieniania ręki już czysty odstawiała na ociekacz. Za zlewem wkomponowano kolejny blat, a pod nim oryginalnie zaprojektowane trzy rzędy aluminiowych szufladek (po 6 w każdym, czyli w sumie 18), które pełniły funkcje miarki i dozownika. Miały szeroką rączkę, były spiczasto zakończone i umożliwiały bezpośrednie odmierzanie ryżu, grochu czy cukru. W górnej partii ściany znalazły się lekkie, wykonane ze sklejk i przeszklone szafki, tuż obok masywne szuflady do przechowywania mąki, wykonane z drewna dębowego – nie bez przyczyny, gdyż zawarty w dębinie

kwas garbnikowy odstraszał robaki. Naprzeciwko szuflad znajdowały się punkty docelowe „akcji kuchennej”, a mianowicie kuchenka i dogotowywacz, w którym gospodyni mogła zostawić na wpół ugotowany posiłek, który stopniowo „dochodził”. Ponad kuchenką umieszczono wąską półeczkę na przyprawy, okap i otwór wentylacyjny. Kuchnia była dobrze oświetlona. Naturalne światło dawało duże okno, umieszczone stosunkowo wysoko ponad blatem, dzięki czemu można je było otworzyć w czasie prac kuchennych. Sztuczną iluminację zapewniała lampa o szerokim kloszu, rzucającym minimalny cień, przesuwana za pomocą uchwytu po długiej szynie. We wnętrzu dominował kolor ciemnoniebieski. Nieprzypadkowo, gdyż według ówczesnych badań odstraszał on muchy. Został skonstruowany z jasnobrązowymi kaflami na ścianie, które nie ulegały przebarwieniom.

Urbanistyczno-architektoniczna koncepcja nowego Frankfurtu była Brukalskiej dobrze znana – w 1930 roku w świeżo wybudowanych budynkach IV kolonii WSM przy ul. Krasińskiego 10–14 prezentowano sprowadzoną z Niemiec Międzynarodową Wystawę Planów „Mieszkanie Najmniejsze”³². Architektka podjęła przestrzenny „dyskurs kuchenny” i opracowała model kuchni dla WSM, a właściwie niszy, jako części tak zwanej kuchni mieszkalnej, przyjmując dla niej następujące wymiary: wysokość 3,30; szerokość 1,37; długość 2,20 m. Opracowując projekt, posłużyła się metodą naukowej organizacji pracy, czego dowodem było przywołanie przez nią w odautorskim opisie kuchennego wnętrza zasad wydajności pracy Harringtona Emmersona: „wydajność bowiem nie wymaga nadzwyczajnego wysiłku, lecz przeciwnie, polega na usunięciu wysiłków niepotrzebnych i wszelkiego rodzaju strat”³³. Wytyczne Emmersona różniły się od systemu Taylora – dopasowywał on bowiem zasady do konkretnych warunków, wytyczne były bardziej ogólne, nie dążyły do unifikacji. Brukalska wykonała makietę kuchni i przeprowadziła szereg ankiet na temat jej ostatecznego kształtu. Fachową pozycją, po którą niewątpliwie

32 Szymon Syrkus, *Wystawa Najmniejszego Mieszkania*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1929 nr 9, s. 21.

33 Szymon Syrkus, Barbara Brukalska, *Funkcjonalizm w urządzeniu kuchni*, „Pracens” 1930 nr 2, s. 12.

sięgała, była świeżo przetłumaczona książka Christine Frederick *Naukowa organizacja w gospodarstwie domowym* (*Household Engineering: Scientific Management in the Home*, wyd. polskie 1926). W konsekwencji pojawienia się na polskim rynku wspomnianej publikacji powstała Organizacja Gospodarstwa Domowego – Organ Sekcji Gospodarstwa Domowego przy Instytucie Naukowej Organizacji. Architektka tak objaśniła swój projekt, a **rozbudowany opis uzupełniły szczegółowe rzuty, rysunki przekrojowe oraz fotografia makiety**:

Wyrzucmy łóżko służącej z kuchni, dajmy jej pokój lub choćby alkowę otwartą na kuchnię, ale dajmy jej kąt, względnie izolowany. Teraz możemy pomyśleć o kuchni [...] jako o laboratorium. Urządzenie tego laboratorium przystosowujemy do pracy, jaką w nim wykonywuje się. Ustawiamy więc meble i przyrządy w takiej kolejności, w jakiej odbywa się praca, aby możliwie zmniejszyć ilość niepotrzebnych ruchów. Staramy się też, aby wszystkie przyrządy, służące do pewnych funkcji zgrupować tam, gdzie te funkcje się odbywają, więc n.prz. mydło, szczotki, soda, kubeł do odpadków są przy zlewie i zmywaku, garnki, warzączwie, i.t.p. – przy piecu kuchennym.

[...] Staramy się, żeby mieszkania były możliwie tanie, dostępne dla rodzin robotniczych i urzędniczych, nie posiadających służącej. Izbą, gdzie koncentruje się życie tej rodziny, jest tzw. kuchnia mieszkalna, dość duża (około 24 m²). Mamy w niej jeden kąt zajęty przez stół, ławki, krzesła – to pokój stołowy, inny kąt dający się zasłonić firanką – to sypialnia dla starszych dzieci, wreszcie w n e k e k u c h e n n a oświetlona i przewietrzana własnym oknem, w czasie pracy i jedzenia otwartą izbę, potem zasłoniętą firanką. Lokatorowi dajemy ją już z gotowym umeblowaniem, gdyż nikt nie zdołałby pomieścić na tej małej powierzchni swoich stołów i kredensów, często tak nieracjonalnie zaprojektowanych. [...]

Przy dzisiejszej drożyznie budowy okaże się oszczędnym zmniejszyć stosunkowo kubaturę mieszkania, a za to dać maximum mebli wprojektowanych w dane mieszkanie i odpowiadających swemu celowi.

Mamy więc w naszej wnęce kuchennej taką powierzchnię półek otwartych, jaka jest potrzebna dla pomieszczenia talerzy, garnków i innych naczyń używanych przez 5–7 osobową rodzinę. Tak samo powierzchnia szaf wentylowanych i niewentylowanych jest przewidziana na zapa-

sy dla wyżej wymienionej ilości osób [...] Pod oknem mamy zmywak, zlew i spływ do odsączania naczyń. Ten ostatni łączy się ze stołem, aby udogodnić jego mycie. Przy zmywaku odbywa się pierwsza część pracy: mycie jarzyn, mięsa itp., dalsze przygotowania odbywają się na stole, na którym mamy wąską półeczkę na przyprawy; stąd akcja przenosi się na piec węglowo-gazowy. [...] Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa daje swym lokatorom nie tylko centralne ogrzewanie, ale i gorącą wodę o jakiś minimalny procent droższą od zimnej, dzięki czemu w kuchni nie trzeba robić wielkich zapasów węgla, wystarczy kubeł. Jest on taki sam jak kubeł na odpadki, zaopatrzony w pokrywę i zawieszony na obracającej się ramie. Kubły te mogą być wymieniane, gospodyni więc, niosąc na dół śmiecie, może w tym samym kubku przynieść węgiel.

Niestety ze względu na trudną i kosztowną instalację nie mogliśmy jeszcze zastosować zsyków śmieci, tak bardzo oszczędzających przykrą pracę. To wszystko są tylko pierwsze i niedoskonałe próby stworzenia u nas kuchni – laboratorium. [...] Przy projektowaniu naszej kuchni posilkowaliśmy się wzorami amerykańskimi i niemieckimi, z doświadczeniami pani arch. Schütte-Lihotzky, autorki kuchni frankfurckiej. Cenne jej uwagi o powyższym projekcie, a także fachowe rady pani Ireny Szumlańskiej, redaktorki „Organizacji Gospodarstwa Domowego” przy Instytucie Naukowej Organizacji, były nam bardzo pomocne³⁴.

Architektka jako materiał wykończeniowy wprowadziła linoleum w kolorze szarym oraz białą farbę olejną do powleczenia kuchennych drewnianych szafek i półek, nakładaną warstwami³⁵. Kuchnia, rozwiązana także jako algorytm sekwencyjny, została zaprojektowana dla kobiet, które nie rezygnując z pracy, chciały prowadzić dom. Tak jak jej projektantka, która miała nowoczesny,

ale niewielki dom z pracownią oraz małe dzieci³⁶. Artystyczne ambicje Brukalskiej nie ustępowały poszukiwaniom architektek i projektantek – poza Margerete Schütte-Lihotzky także Eileen Grey i Charlotte Perriand. Przynależność do grupy kreatywnych i nowoczesnych kobiet podkreślała stylizacją „chłopczycy” z fryzurą *eton crop*, noszoną także przez Perriand, Grey, a przede wszystkim Josephine Baker. W tekście zatytułowanym *Nowe drogi* w czasopiśmie „Kobieta Współczesna” obok zdjęcia portretowego architektki umieszczono fotografię makiety kuchni WSM³⁷. Kobięta postać o cechach autoportretu, zwrócona profilem, o krótko obciętych włosach i sportowej sylwetce, pojawiła się na rysunkach projektowych kuchni WSM w czasopiśmie „Praesens”³⁸.

PODSUMOWANIE / „ZBURZENIE CZWARTEJ ŚCIANY”

Wyrażenie *breaking the fourth wall*, czyli zburzenie czwartej ściany, odnosi się do sceny teatralnej. Zniesienie tej umownej bariery oddzielającej widzów i aktorów oznacza zmianę przyjętego sposobu odbioru sztuki dzięki kontaktowi aktora z publicznością i zaangażowaniu (wciągnięciu) widza w spektakl. Kuchnia to scena w skali minimalnej. Wpisana w rozrysowane wnętrze sylwetka architektki to symbol kobiety nowoczesnej. Czy modernistyczne definiowanie architektury ma coś wspólnego z teatrem? Tak, gdyż jednym z zadań nowoczesnego kształtowania przestrzeni była „reżyseria ruchu” człowieka³⁹. Ankiety i konsultacje architektki/

34 Barbara Brukalska, *Kuchnia współczesna*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1929 nr 1, s. 8–11.

35 Pragnę podziękować Pani Marii Dłutek z Instytutu Sztuki PAN, dzięki której udało mi się obejrzeć dwie kuchnie w domu przy ul. Krasińskiego 18 na Żoliborzu, w których koncepcja Brukalskiej jest nadal czytelna. O wspólnej idei, warunkach realizacji oraz szczegółach *Frankfurter Küche* i polskiej kuchni funkcjonalnej mówiłam na sesji *Wanderungen: Künstler-Kunstwerk-Motiv-Stifter* // *Wędrówki: Artysta-Dzieło-Wzorzec-Fundator* // Polsko-Niemieckiej Grupy Roboczej w Instytucie Sztuki PAN (2003).

36 Z powodu opieki nad dziećmi tok studiów Barbary Brukalskiej był wielokrotnie wydłużany. W teczce studenckiej architektki zachowały się podania kierowane w tej sprawie do dziekana wydziału. Politechnika Warszawska, Dział Ewidencji Studentów,teczka studencka Barbary Brukalskiej, nr 5995.

37 Irena Jabłowska, *Nowe drogi. Rozmowa z p. Barbarą Brukalską*, „Kobieta Współczesna” 1928 nr 33, s. 15.

38 Szymon Syrkus, Barbara Brukalska, *Funkcjonalizm w urządzaniu kuchni*, dz. cyt., s. 12; Marta Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i polityka kuchenna (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty” 2004, t. 58, z. 1–2, s. 226.

39 Określenie „reżyseria ruchu” zaczerpnęłam z tekstu Szymona Syrkusa, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930 nr 2, s. 31.

reżyserki zburzyły symboliczną czwartą ścianę, a kobiety zostały wciągnięte w sceniczny dialog kuchenny. Umówiona na wywiad z Ireną Jabłowską do „Kobiety Współczesnej” architektka przygotowała projekty i fotografie makiety:

Na zakończenie pokazuje mi p. Brukalska, pięknie opracowane projekty nowoczesnych kuchni w mieszkaniach robotników, w mającej powstać kolonii na Żoliborzu.

– To jest rezultat połączenia moich zainteresowań zawodowych z ... gospodarskimi. Wiem, jaką rolę odgrywa w domu odpowiednio urządzona kuchnia, marzę o tym, aby wszystkie nowo budowane mieszkania posiadały nareszcie prawdziwie nowoczesne instalacje kuchenne.

Marzymy o tym wszystkie⁴⁰.

Czyli nowoczesna kuchnia była w centrum zainteresowań zarówno projektantki, jak i odbiorczyń. Kuchenna przygoda przyniosła Brukalskiej jednak rozczarowanie – lokatorzy w większości nie akceptowali kuchni nie wydzielonej z mieszkania za pomocą drzwi, architektka wprowadziła więc przeszkloną ściankę działową lub kotarę⁴¹.

Powzięty w tekście zamysł powiązania architektury ze sztuką sceniczną wydaje się sankcjonować nowoczesny teatr, planowany w zaadaptowanej kotłowni na żoliborskim osiedlu. Imponująca wizja teatru symultanicznego Szymona Syrkusa i Andrzeja Pronaszki została tu zawężona jedynie do sceny eksperymentalnej, uwzględniającej stały kontakt z widownią. Idea pozostała jednak ta sama. Analogicznie jak w sytuacji, w której żoliborska kuchnia Brukalskiej była refleksem nowoczesnej Frankfurter Küche.

Skrypt algorytmu był jednak ten sam.

40 Irena Jabłowska, *Nowe drogi. Rozmowa z p. Barbarą Brukalską*, dz. cyt., s. 16.

41 Teodor Toeplitz, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa*, dz. cyt.

Bibliografia:

Ankieta, „Inżynier Kolejowy” 1928 nr 4 (44).

Brukalscy Barbara i Stanisław, *Mieszkania ludzi pracy*, „Pion” 1934 nr 12.

Brukalska Barbara, *Architektura pospolita*, „Pion” 1934 nr 3.

Brukalska Barbara, *Kuchnia współczesna*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1929 nr 1.

Brukalska Barbara, Stanisław Brukalski, Wacław Chyrosz, Stanisław Hempl, Bohdan Lachert, Jan Najman, Roman Piotrowski, Zygmunt Skibniewski, Helena Syrkus, Szymon Syrkus, Józef Szanajca, *Zespół architektów „Praesens” podejmuje próbę kolektywizacji pracy architektów*, „Praesens” 1930 nr 2.

Brukalska Barbara, *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*, Wydawnictwo Trzaska, Evert, Michalski, Warszawa 1948.

Brukalski Stanisław, *Lamus czy magazyn MOB*, „Pion” 1934 nr 5, s. 8.

Corbusier Le, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych* [1935], Centrum Architektury, Warszawa 2013.

Corbusier Le, *W stronę architektury*, przeł. Tomasz Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2012.

Domy mieszkalne Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1931 nr 5.

Jabłowska Irena, *Nowe drogi. Rozmowa z p. Barbarą Brukalską*, „Kobieta Współczesna” 1928 nr 33.

Jeszcze z wystawy „Wnętrze” [praca nr 17, proj. arch. arch. Barbara Brukalska i Anatolia Piotrowska], *Mieszkanie robotnicze*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 5.

Kobro Katarzyna, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Drukarnia Polska L. Mazurkiewicza, Łódź 1931.

Leśniakowska Marta, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i polityka kuchenna (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty” 2004, t. 58, z. 1–2.

Osiedle społeczne na tle dzielnicy, miasta, regionu (Osiedle WSM na Rakowcu w Warszawie). Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych S.P.B., 2. III. 1942 r., maszynopis, Archiwum Stanisława Tołwińskiego, Archiwum PAN w Warszawie, sygn. III-185.

Poradnia [Moje mieszkanie w Warszawie], „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 6.

Poradnia architektoniczna [w Warszawie], „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 6.

Syrkus Szymon, Barbara Brukalska, *Funkcjonalizm w urządzaniu kuchni*, „Praesens” 1930 nr 2.

Syrkus Szymon, Juliusz Żakowski, *Zjazd lewicowych architektów w Pradze Czeskiej*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1932 nr 11–12.

Syrkus Szymon, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926 nr 1.

Syrkus Szymon, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930 nr 2.

Syrkus Szymon, *Wystawa Najmniejszego Mieszkania*, „Dom. Osiedle. Mieszkanie” 1929 nr 9.

Syrkusa Szymona, *Tempo architektury*, „Praesens” 1930 nr 2.

Szanajca Józef, *Rozbudowa Warszawy*, „Pion” 1934 nr 7.

Toeplitz Teodor, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa* [broszura], wersja on-line: www.lewicowo.pl/warszawska-spoldzielnia-mieszka-niowa/

Vignelli Massimo, *Niech żyje modernizm!*, w: *Widzieć/ Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski i Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków 2011.

Sportowiec żołnierzem rewolucji. Propaganda Czerwonej Międzynarodówki Sportowej w projektach rosyjskiej i czeskiej awangardy lat 1921–1928

Przemysław Strożek

„Każdy robotnik-sportowiec musi być żołnierzem rewolucji” – głosiło hasło na pocztówce wykonanej przez Gustawa Klucisa na potrzeby propagandy pierwszej rosyjskiej Spartakiady zorganizowanej w 1928 roku w Moskwie. Nie bez powodu znalazł się na niej również skrót: RSI – Red Sport International (Czerwona Międzynarodówka Sportowa), będący nazwą organu odpowiedzialnego za struktury organizacyjne sportu robotniczego i olimpiad robotniczych (tak zwanych Spartakiad). Pocztówka Klucisa wykonana w technice fotomontażu ukazywała adepta sportowego strzelectwa, dwójkę żołnierzy oraz zwykłego proletariusza celujących do tarczy strzelniczej. Obok nich znalazły się również kobiety niosące karabiny, a także wycięta fotografia, prezentująca przegląd wojsk. Praca rosyjskiego konstruktysty miała wobec tego wymowę nie tyle sportową, ile militarną – kobiety wraz z mężczyznami – dzięki treningowi i krzewieniu kultury fizycznej – stają się żołnierzami rewolucji i wspólnymi siłami walcząc o socjalizm. Pocztówka Klucisa była częścią serii dziewięciu pocztówek, prezentujących najróżniejsze dyscypliny od piłki nożnej po tenis, na których zdjęcia sportowców zestawione zostały

z fotografiami manifestacji politycznych, a także niejednokrotnie z sylwetką i portretem Włodzimierza Lenina. Klucis wykorzystał przy tym strategię montażu zdjęć, co było nade wszystko świadectwem nowych rozwiązań artystycznych konstruktywistów rosyjskich, którzy pragnęli mieć znaczący wpływ na kształtowanie się nowej sztuki pierwszego komunistycznego państwa. To właśnie konstruktywiści, podkreślając znaczenie walki klasowej, emancypacji i ruchów rewolucyjnych, pragnęli być blisko klasy robotniczej, a także wierzyli, że nowa sztuka przyczyni się do zwycięstwa proletariatu na całym świecie i raz na zawsze zburzy podwaliny starej, burżuazyjnej kultury.

Dotychczas historia sportu robotniczego i historia konstruktywizmu były obszarami studiowanymi oddzielnie. Sport robotniczy okazał się ważną gałęzią badań historii sportu XX wieku, a historia konstruktywizmu doczekała się wielu opracowań z zakresu historii sztuki, architektury czy kultury wizualnej XX wieku. Do tej pory nie powstało jednak ani jedno opracowanie, które podjęłoby w sposób syntetyczny problem zaangażowania awangardowych artystów po stronie Czerwonej Międzynarodówki Sportowej (RSI)¹. Niniejszy artykuł ma zatem na celu powiązanie historii sportu z historią awangardowej sztuki, by stworzyć pełniejszy obraz przeobrażeń kulturowych dyktowanych ideami III Międzynarodówki w latach 20. Chciałbym w nim przedstawić nie tylko strategie propagandy sportowej rosyjskich konstruktywistów, ale też zestawić ich twórczość z konstruktywistami czeskimi, którzy w równym stopniu zaangażowali się w propagandę działań

1 Dotychczas jedynie sygnalizowano te związki, głównie w opracowaniach na temat projektu Czerwonego Stadionu, ale nie podjęto bardziej szczegółowych studiów nad rolą sztuki konstruktywistów w propagandzie sportu robotniczego. O architekturze konstruktywistów i sporcie zob. Alexandra Kohring, *Exploring the Power of the Curve: Projects for an International Red Stadium in 1920s Moscow, w: Euphoria and Exhaustion. Modern Sport in Soviet Culture and Society*, red. Nikolaus Katzer i in., Campus, Frankfurt–Nowy Jork 2010. O sztuce konstruktywistów i sporcie zob. Mike O'Mahony, *Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture*, Reaktion Books, Londyn 2006, s. 22–34; Sandra Budy, *Changing Images of Sport in Early Soviet Press*, w: *Euphoria and Exhaustion...*, dz. cyt.; Maria Gough, *Lissitzky on Broadway*, w: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, MoMA, Nowy Jork 2014. www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf.

Federacji Proletariackich Organizacji Sportowo-Gimnastycznych Czechosłowacji (Federace Proletářské Tělovýchovy; FPT), wchodzącej w skład RSI.

Za datę początkową niniejszego studium przyjąłem rok 1921, to znaczy moment powstania RSI oraz pierwszego ugrupowania rosyjskich konstruktywistów, a także moment powstania czeskiej organizacji sportu robotniczego – Federacji Robotniczych Związków Kultury Fizycznej (FDTJ) odpowiedzialnej za organizację pierwszej Spartakiady w Pradze. Za apogeum związków konstruktywizmu ze sportem robotniczym uznałem rok 1928 – moment organizacji pierwszej Spartakiady w Moskwie oraz przygotowań do drugiej Spartakiady w Pradze, która ostatecznie nie odbyła się, ale uprzednio była bardzo silnie promowana przez czeskich artystów. Przygotowania do Spartakiad angażowały twórców awangardowych w obu krajach. Do roku 1928 włączyli się oni nie tylko w ich wizualną propagandę, ale też pragnęli mieć wpływ na budowę stadionów i oprawę widowisk. Nie znaczy to oczywiście, że wraz z końcem lat 20. lewica artystyczna nie angażowała się już w propagandę sportu robotniczego. O tym, że było przeciwnie, świadczyć mogą choćby fotografie Aleksandra Rodczenki o tematyce sportowej z połowy lat 30. W latach tych konstruktywizm rosyjski i czeski były już jednak w dużym stopniu wypierane przez tendencje tak zwanego „powrotu do porządku” i nie miały już takiej siły oddziaływania jak w poprzedniej dekadzie.

Rok 1928, w którym odbyła się Spartakiada w Moskwie i w którym odbyć się miała druga w Pradze, był również datą otwarcia dziewiątych Igrzysk Olimpijskich w Amsterdamie, co stanowi bardzo ważny kontekst dla niniejszego studium. Idee RSI w równym stopniu wymierzone były bowiem w nacjonalistyczne i burżuazyjne idee ruchu olimpijskiego promowane przez barona Pierre'a de Coubertina i Międzynarodowy Komitet Olimpijski (IOC). Z kolei twórczość rosyjskich i czeskich konstruktywistów uderzała w podstawy tradycyjnej sztuki i wyraźnie odeszła od malarstwa czy rzeźby na rzecz nowych eksperymentów wizualnych. Konstruktywiści, angażując się po stronie RSI, toczyli walkę z tradycyjnym rozumieniem sztuki o tematyce sportowej, opowiadając się tym samym przeciwko sztuce eksponowanej na wystawach

Olimpijskich Konkursów Sztuki organizowanych równolegle do Igrzysk (między innymi w 1928 roku w Amsterdamie). W perspektywie propagandy sportu robotniczego walka o socjalizm toczyła się więc zarówno w rywalizacji sportowej, jak i w polu artystycznym; nie tylko w obszarze kultury fizycznej, lecz również w obszarze kultury wizualnej.

Niniejszy artykuł chciałbym rozpocząć od przedstawienia dziejów RSI i zwrócenia uwagi na charakter tej organizacji, by dokonać następnie charakterystyki twórczości rosyjskich i czeskich konstruktywistów na tle ideologizacji sportu i wpisanej w nią walki klasowej ruchu robotniczego. Postanowiłem ograniczyć się do grup lewicy awangardowej tylko z tych dwóch krajów, ponieważ RSI nie działało w takich państwach, jak Węgry, Polska czy Serbia/Chorwacja i w konsekwencji konstruktywiści węgierscy, polscy czy serbscy nie mogli zaangażować się we własnym kraju po stronie komunistycznej frakcji sportu robotniczego. W Rosji i Czechosłowacji propagandzie RSI przyświecało zatem jako cel przygotowanie fizyczne robotnika do tego, by stał się żołnierzem rewolucji, a w konsekwencji wypracowanie wspólnego, międzynarodowego frontu walki o socjalizm. Dlatego też badając powiązania historii RSI z historią sztuki konstruktywizmu lat 20., chciałbym podjąć kwestię związków sportu, polityki i sztuki, które bardzo wyraźnie wpisane były w przemiany kulturowe pierwszej połowy XX wieku. Relacje te pozwalają ostatecznie zrozumieć istotę awangardowego przewrotu, który w przypadku konstruktywizmu dawał świadectwo radykalnej odnowy ówczesnej kultury.

DZIEJE CZERWONEJ MIĘDZYNARODÓWKI SPORTOWEJ (RSI) DO ROKU 1928

Dzieje sportu robotniczego sięgają XIX wieku, ale dopiero początek lat 20. XX wieku to dla sportu robotniczego okres niezwykle ważnych zmian z uwagi na zawiązanie się nowych i wpływowych organizacji międzynarodowych. Podczas gdy Międzynarodowy Komitet Olimpijski (IOC) odpowiedzialny za organizację Igrzysk Olimpijskich zawiązał się z inicjatywy Pierre'a de Coubertina

w 1892 roku, pierwsze zrzeszenia sportu robotniczego, które podjęły się organizacji tzw. Olimpiad Robotniczych, powstały dopiero w 1921 roku. Były to socjalistyczna Lucerneńska Międzynarodówka Sportowa (Lucern Sport International: LSI, od 1927 znana pod nazwą SASI: Sozialistische Arbeitersport Internationale, tzn. Socjalistyczna Międzynarodówka Sportowa) oraz komunistyczna Czerwona Międzynarodówka Sportowa (Red Sport International: RSI, od 1921). Obie organizacje powstały w ważnym momencie, kiedy na czas ósmych Igrzysk Olimpijskich w Antwerpii (1920) wykluczono z udziału niemieckich oraz rosyjskich sportowców. RSI oraz LSI przeciwstawiały się więc hegemonii IOC i pragnęły określić jednolity kształt sportu robotniczego i jego międzynarodowych wydarzeń.

Obie organizacje sportu robotniczego były początkowo nastawione do siebie wrogo, a różnice polegały przede wszystkim na tym, że pierwsza organizacja była socjalistyczna, a druga komunistyczna i bardziej radykalnie podchodziła do organizowanych rozgrywek sportowych. Władze LSI przeciwnie były militarystycznym aspiracjom RSI, a także początkowo wykluczyły ze swoich struktur sportowców rosyjskich². Obie organizacje zrzeszały robotnicze związki sportowe z innych krajów i organizowały alternatywne olimpiady robotnicze, znane w przypadku RSI pod nazwą Spartakiad. LSI zorganizowało Olimpiadę Robotniczą we Frankfurcie (1925), w Wiedniu (1931), zimową w Murzzuschlag (1931), natomiast RSI zorganizowało Spartakiadę zimową w Oslo i letnią w Moskwie (1928), letnią w Berlinie (1931), antyfaszystowski zlot sportowców w Paryżu (1934), a także Ludową Olimpiadę w Barcelonie, która ostatecznie nie doszła do skutku z uwagi na wybuch wojny domowej w Hiszpanii (1936). Przybyli do stolicy Katalonii sportowcy toczyli walki na barykadach³.

2 *Od I do III Kongresu. Referat tow. Reussnera o działalności Komitetu Wykonawczego Czerwonej Międzynarodówki Sportowej wygłoszony 13 października 1924 r. na pierwszym posiedzeniu III Kongresu CzMS*, w: *Sport robotniczy. Opracowania, dokumenty, materiały*, t. 1, red. Andrzej Wohl, Henryk Laskiewicz, Henryka Młodzianowska, Sport i Turystyka, Warszawa 1962, s. 70.

3 Por. James Riordan, *Sport, politics and communism*, Manchester University Press, Manchester–Nowy Jork 1991, s. 32–42.

Fiasko organizacyjne olimpiady w Barcelonie zbiegło się w czasie ze zwiększającą się rolę nazizmu i faszyzmu w strukturach IOC, co miało związek z przyznaniem prawa do organizacji Igrzysk Olimpijskich nazistowskiemu Niemcom w 1936 roku i kolejnych pronazistowskiej Japonii w roku 1940. W konsekwencji nastawione początkowo wrogo do siebie międzynarodowe organizacje sportu robotniczego: RSI oraz LSI połączyły siły i zorganizowały wspólną, ostatnią Ogólnoświatową Olimpiadę Robotniczo-Chłopskich Organizacji Sportowych w Antwerpii w 1937 roku⁴. Jej organizacja wpisywała się w idee stworzenia jednej Robotniczej Międzynarodówki Sportowej w oparciu o „wszystkie dążności do zjednoczenia sportowców w obronie wolności ruchu sportowego – przeciw uprzywilejowaniu organizacji militarnych i faszystowskich [...] [opowiadając się] za zjednoczeniem ruchu sportowego z siłami walczącymi o pokój, wolność i postęp”⁵.

RSI zostało powołane do życia 22 lipca 1921 roku, a jego pierwszym prezydentem był Mikołaj Podwojski, kierownik Wsiewobuczu (Wsieobszczeje Wojennoje Obuczennije) – organizacji powszechnego przysposobienia wojskowego⁶. Zinstytucjonalizowany sport robotniczy w komunistycznej Rosji miał więc od samego początku konotacje militarystyczne. RSI kontrolowała komunistyczne organizacje sportowe w Rosji, a także prokomunistyczne związki poza jej granicami. Około 1924 roku w skład RSI wchodziły m. in. organizacje z Czechosłowacji (FDTJ), Francji, Norwegii, Włoch, Urugwaju, Stanów Zjednoczonych, Bułgarii oraz Estonii, a liczebność jej członków przekraczała aż dwa miliony⁷.

Najliczniejszy odłam RSI poza Rosją został utworzony w Czechosłowacji. Funkcjonowała tam Federacja Robotniczych Związków Kultury Fizycznej (Federaci Dělnických Tělovýchovných

Jednot, FDTJ), w ramach której w połowie lat 20. nastąpił rozłam na socjalistyczną DTJ (Dělnická Tělovýchovná Jednota) oraz komunistyczną FPT. FDTJ założona została w ramach działalności Komunistycznej Partii Czech w 1921 roku przez Jiříego Chaloupeckého – organizatora pierwszej Spartakiady w Pradze na Maninach w tym samym roku⁸. To właśnie Chaloupecký był pomysłodawcą tej nazwy robotniczego wydarzenia sportowego, która odnosiła się do imienia Spartakusa – przywódcy powstania tysięcy niewolników i gladiatorów w starożytnym Rzymie, a także przywołała na myśl nazwę Związków Spartakusa w Niemczech – marksistowskiego ruchu rewolucyjnego założonego m.in. przez Różę Luksemburg, który przygotował Powstanie Spartakusa w roku 1919 w Niemczech. Sama nazwa Spartakiady przywoływała więc na myśl zbrojne powstania gladiatorów i żołnierzy, jak i odwoływała się do międzynarodowych wydarzeń sportu robotniczego. Utworzona w roku 1926 FPT za nadrzędny cel postawiła sobie organizację drugiej Spartakiady w Czechosłowacji (po pierwszej Spartakiadzie roku 1921 w Pradze), równoległe do pierwszej Spartakiady w Moskwie w 1928 roku. Ponieważ FPT była członkiem RSI, oba wydarzenia miały mieć podobny charakter propagandy sportu robotniczego wśród klasy pracującej, a także wyrazić swój sprzeciw wobec dziewiątych Igrzysk w Amsterdamie (1928), jak również pierwszej Olimpiady Robotniczej we Frankfurcie zorganizowanej przez LSI kilka lat wcześniej, w 1925 roku.

Władze RSI pragnęły wytworzyć sytuację, w której sport robotniczy przyczyni się do ukształtowania Nowego Człowieka – zdrowego i silnego robotnika, człowieka zdolnego do podjęcia walki o socjalizm. Ostatecznie robotniczy ruch sportowy stanowił jedną z najważniejszych dróg, poprzez które partie robotnicze docierały do szerokich mas młodzieży. Kierownicy RSI zmierzali też do połączenia działalności sportowej z działalnością kulturalno-oświatową w celu umocnienia jednolitego frontu klasy robotniczej. Dlatego też podczas olimpiad robotniczych można było znaleźć

4 I. A. Żołdak, *Czerwona Międzynarodówka Sportowa*, w: *Sport robotniczy...*, dz. cyt., s. 27–32.

5 Andrzej Wohl, *Ideowe założenia sportu robotniczego*, w: *Sport robotniczy...*, dz. cyt., s. 17.

6 Tenże, *Kierunki rozwoju kultury fizycznej w ZSRR. Cele, warunki i dokonania*, w: *Sport robotniczy – tradycje, osiągnięcia*, red. Władysław Góra, Sport i Turystyka, Warszawa 1986, s. 90–91.

7 *Od I Kongresu do III...*, dz. cyt., s. 75–86.

8 O dziejach sportu robotniczego w Czechosłowacji i organizacji FPT zob. Vilém Mucha, *40 let od založení FPT*, Praga 1966; Miroslav Ruchar, *Revoluční tradice FDTJ – FPT jejich ideový odkaz pro budování socialistické tělovýchovy*, Praga 1981.

nie tylko rywalizację na tle sportowym, lecz również wykłady na temat komunizmu, manifestacje polityczne, tańce ludowe, wydania wojskowe, spektakle parateatralne itp. Nie bez powodu to właśnie artyści awangardowi zaangażowali się w propagandę RSI, a Podwojski już na początku lat 20. zaoferował budowę Stadionu Czerwonej Międzynarodówki architektom i inżynierom z nowej szkoły artystycznej o nazwie Wchutiemas, w ramach której narodziło się pierwsze ugrupowanie konstruktywistów rosyjskich.

ROSYJSCY KONSTRUKTYWIŚCI W SŁUŻBIE RSI DO 1928 ROKU

Rewolucja Październikowa 1917 roku obaliła stary porządek i w konsekwencji radykalnych zmian polityczno-społecznych ukonstytuowała się nie tylko RSI, ale i Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne (Wchutiemas), które pragnęły mieć znaczący wpływ na kształtowanie nowej sztuki pierwszego komunistycznego państwa. Nowa uczelnia artystyczna powstała w czerwcu 1920 roku i jej zasadniczym założeniem było zespolenie wiedzy teoretycznej w dziedzinie sztuki z działalnością w sferze produkcji. Wykładali w niej tacy profesorowie, jak Aleksander Rodczenko czy Warwara Stiepanowa – założyciele Pierwszej Roboczej Grupy Konstruktywistów, a także El Lissitzky i Mikołaj Ładowski – inni czołowi przedstawiciele konstruktywizmu. Wszyscy oni postanowili znaleźć się bliżej klasy robotniczej i stopniowo odchodzili od malarstwa, by tworzyć sztukę politycznie zaangażowaną w przestrzeni publicznej. Pragnęli zamienić się w konstruktorów, budowniczych nowego, lepszego świata, który nastał po zwycięskiej Rewolucji.

„Grupa konstruktywistów stawia przed sobą zadanie znalezienia komunistycznego wyrazu konstrukcji materialnych. Podejmując to zadanie, grupa potwierdza konieczność syntezy środków ideologicznych i formalnych do rzeczywistego przełożenia prac laboratoryjnych na tory praktycznego czynu”⁹ – głosiły ich

9 Front pracy artystycznej, w: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 446.

postanowienia. Podstawą nowych eksperymentów we Wchutiemasie było więc głównie projektowanie graficzne, sztuka w przestrzeni publicznej i architektura.

Wydziałem architektury Wchutiemasu kierował wówczas Nikołaj Ładowski – założyciel architektonicznej grupy Asnowa (Związek Nowych Architektów) działającej w latach 1923–1928, do której należeli m.in. El Lissitzky oraz Michaił Korszew. To właśnie Ładowskiemu dyrektor RSI – Podwojski – powierzył przygotowanie projektu budowy tzw. Międzynarodowego Czerwonego Stadionu¹⁰. Pragnął też, by nowy stadion stworzony przez konstruktywistów z Wchutiemasu powstał na rozległym terenie Wzgórz Leninowskich. Wzniesienie tej gigantycznej budowli miało wiązać się z propagandą aktywności kultury fizycznej wśród klasy robotniczej na całym świecie. Miało być to miejsce spotkania proletariatuszy z organizacjami sportu robotniczego innych krajów i przede wszystkim miejsce na organizację Spartakiad, a także ogromnych masowych propagandowych spektakli na wolnym powietrzu. Dlatego też nie bez powodu projekt Międzynarodowego Czerwonego Stadionu był jednym z najważniejszych, jakie miały powstać w nowym państwie komunistycznym.

Projekt Ładowskiego gotowy był około 1924–1925 roku i ukazywał jedną wielką arenę z pojemnością 45 tysięcy widzów i drugą mniejszą na 10 tys., które miały być ze sobą połączone. Ładowski pragnął włączyć budynek klubowy do budynku stadionu i powiązać go z naturalną topografią miejsca, ale ostatecznie jego koncepcje pozostały jedynie projektem na papierze¹¹. Podobny los spotkał też inny projekt Międzynarodowego Czerwonego Stadionu przygotowywany w 1926 roku w pracowni Ładowskiego przez studenta Wchutiemasu i członka Asnowy – Michaiła Korszewa. Projekt stadionu wzbogacony został o projekt budynku klubu sportowego, który zainspirowany był koncepcjami *Proun* El Lissitzky’ego. Korszew był pod wyraźnym wpływem idei Lissitzky’ego, który uznawał *proun* za drogę ku nowej architekturze,

10 Alexandra Kohring, *Exploring the Power of the Curve...*, dz. cyt., s. 44.

11 Tamże.

dla której to: „konstrukcja jest dążeniem w kierunku budowy pojedynczego i konkretnego przedmiotu”¹².

„W odróżnieniu od kompozycji, która rozważa formalne możliwości, konstrukcja umacnia. Cyrkiel jest mesłem konstrukcji, pędzel jest narzędziem kompozycji”¹³ – podkreślał Lissitzky, uznając, że artyści powinni odejść od płótna i przekształcić się w konstruktorów-inżynierów. Nie bez powodu wykonana przez niego fotografia dłoni trzymającej cyrkiel zdobiła okładkę książki o pracach wydziału architektury Wchutiemasu zatytułowaną *Architektura. Roboty architekturnego fakulteta Vkhutemasa, 1920–1927*. W książce tej znalazły się projekty stadionu Korsze-
wa, a szkic trybun reprodukowany był też później w zbiorze pt. *Russland* (1930) Lissitzky’ego, który traktował o znaczeniu konstruktywistycznej architektury dla kształtu nowej urbanistyki w porewolucyjnej Rosji.

Lissitzky niejednokrotnie współpracował z Korszewem przy architektonicznych projektach grupy Asnowa¹⁴. W książce *Russland* uznawał jego projekt Międzynarodowego Czerwonego Stadionu za modelowe zastosowanie idei konstruktywizmu. Twórca *proun* szczególnym uznaniem darzył rozwiązania planu żelbetonowych trybun ułożonych przez Korszewa pod takim kątem, że oddalenie widoczności ostatnich rzędów nie różniło się tak bardzo od widoczności rzędów pierwszych, a ułożone wysoko miejsca tworzyły dach dla miejsc znajdujących się poniżej¹⁵.

Jedność duchowo-cielesnego kształcenia łączy budowlę sportowe ściśle z działalnością klubów. Nowe społeczeństwo pragnie silnej generacji, ponieważ siła ta odpowiada optymizmowi radości życia. Dlatego też „kultura fizyczna” jest tak samo wartościową częścią kultury społecznej jako całości. Punkt ciężkości kładziemy u nas nie na „rekord sportowy”, ale na „kulturę fizyczną”, to znaczy na kulturę ciała¹⁶

¹² El Lisicki, *Proun*, w: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną...*, dz. cyt., s. 246.

¹³ Tamże, s. 244.

¹⁴ Por. *El Lissitzky, 1890–1941*, red. Peter Nisbet, Cambridge. Harvard University Art Museum 1987, s. 51.

¹⁵ El Lissitzky, *Russland: eine Architektur für eine Weltrevolution*, Braunschweig–Wiesbaden 2000, s. 28.

¹⁶ Tamże.

– dodawał Lissitzky w książce *Russland*. Nie tylko chwalił więc projekty architektury sportowej Korsze-
wa, ale odwoływał się też do samej idei sportu robotniczego i postulatów RSI. Sprzeciwiał się bowiem ideom ruchu olimpijskiego i praktykom wykorzystywania sportu w celu osiągnięcia „sportowych rekordów”. Zwracał przez to uwagę na znaczenie kultury fizycznej dla kształtowania nowego społeczeństwa i Nowego Człowieka – robotnika zdolnego do podjęcia walki o socjalizm.

Figurę robotnika-sportowca jako Nowego Człowieka, który dzięki propagowaniu kultury fizycznej obdarzony został nadprzyrodzonymi siłami, można zaobserwować już we wcześniejszym fotokolażu Lissitzky’ego pt. *Futbolista* (1922). Widzimy na nim kompozycję *proun* – to znaczy przestrzeni doskonalenia konstrukcji nowych form, na której pojawia się fotograficzna sylwetka piłkarza. Szybkuje on w stronę czarnego okręgu znanego już wcześniej z kompozycji malarskich suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Okrąg ten przypomina piłkę, a także czarne słońce – symbol zwycięstwa rewolucji nad słońcem, nad siłami natury. Lewitujący piłkarz przełamuje tym samym prawa grawitacji (nie obowiązujące w rzeczywistości *proun*) i uosabia postać nowego, radzieckiego Ikara. Robotnik sportowiec nie musi się bać w tym przypadku słońca, ponieważ jest obdarzony nadprzyrodzonymi mocami dzięki zwycięskiej rewolucji¹⁷.

Postać Nowego Człowieka, którym był robotnik-sportowiec, pojawiła się po raz kolejny na innym fotomontażu Lissitzky’ego pt. *Rekord (Biegacz w mieście)* datowanym na rok 1926. Ów fotomontaż był projektem fotograficznego muralu przygotowanego na potrzeby dekoracji budynku Międzynarodowego Czerwonego Stadionu według planów Korsze-
wa¹⁸. W tym przypadku tłem dla wyczynów lekkoatlety nie była przestrzeń *proun*, ale rzeczywista przestrzeń Nowego Jorku – amerykańskiej metropolii,

¹⁷ Por. Przemysław Strożek, *Footballers in Avant-garde and Socialist Realist Art before World War II*, w: *Handbuch der Sportgeschichte Osteuropas*, red. Anke Hilbrenner i in., Regensburg: IOS, www.ios-regensburg.de/fileadmin/doc/Sportgeschichte/Strozek_Footballers.pdf

¹⁸ Maria Gough, *Lissitzky on Broadway...*, dz. cyt., s. 6–7.

będącej dla konstruktywistów symbolem doskonałej architektury¹⁹. Również i w tym przypadku sportowiec obdarzony jest siłami nadprzyrodzonymi. Lekkoatleta spaja się z dynamizmem i elektrycznością nowoczesnego miasta, a miejska kultura w postaci oświetlonych neonów kin i teatrów na Broadwayu spaja się z ćwiczeniami kultury fizycznej. W ten sposób praca Lissitzky'ego łączyła idee sportu robotniczego z figurą Nowego Człowieka, a także w równym stopniu propagandę RSI z propagandą urbanizacji miast i elektryfikacji kraju.

Technika fotomontażu wykorzystywana przez Lissitzky'ego w pracach o tematyce sportowej była niezwykle ważnym środkiem wyrazu używanym w sztuce rosyjskich konstruktywistów. Spełniała swoją propagandową funkcję, promując w bardziej przystępny i zrozumiały sposób idee walki klasowej, industrializacji miast, idee nowej kultury oraz wizje postaci Nowego Człowieka. Pionierem fotomontażu w Rosji był wspomniany na początku artykułu Gustaw Kłucis, który podobnie jak Ładowski, Korszew i Lissitzky był członkiem Wchutiemsu. Od czasu stworzenia pierwszej pracy o tematyce sportowej zaczął rozwijać w swojej twórczości agitacyjne możliwości tej nowej techniki:

Najwcześniejsza praca tematyczna *Sport* ukazała się w 1922 roku w czasopiśmie Centralnego Biura Studentów Proletariackich.

Od tej chwili fotomontaż rozpoczyna swój żywot agitacyjny i propagandowy. [...]

Fotomontaż zmienił oblicze pocztówki masowej: zamiast przytulnych domostw i zakątków, zamiast główek i bukietów fotomontaż wprowadził pocztówki z hasłami politycznymi (pocztówki Spartakiady 1928 roku)²⁰.

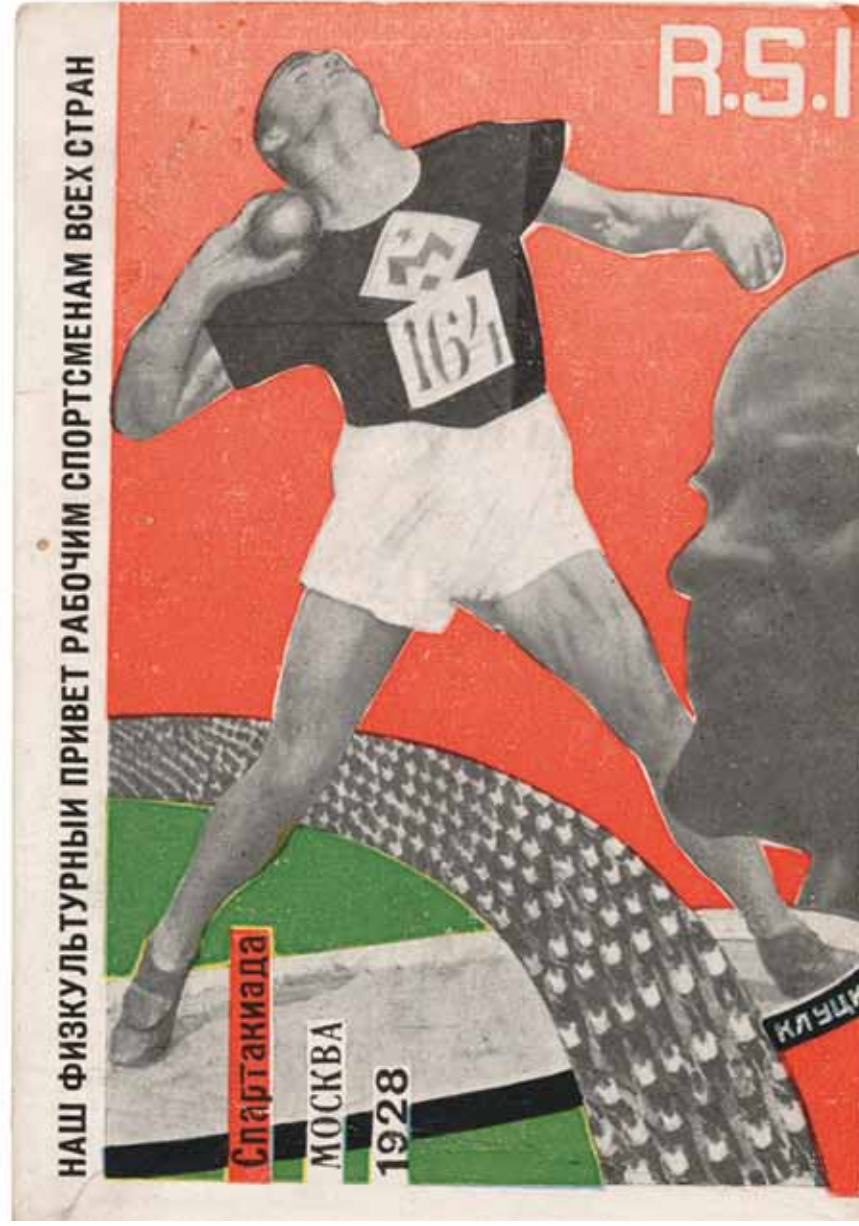
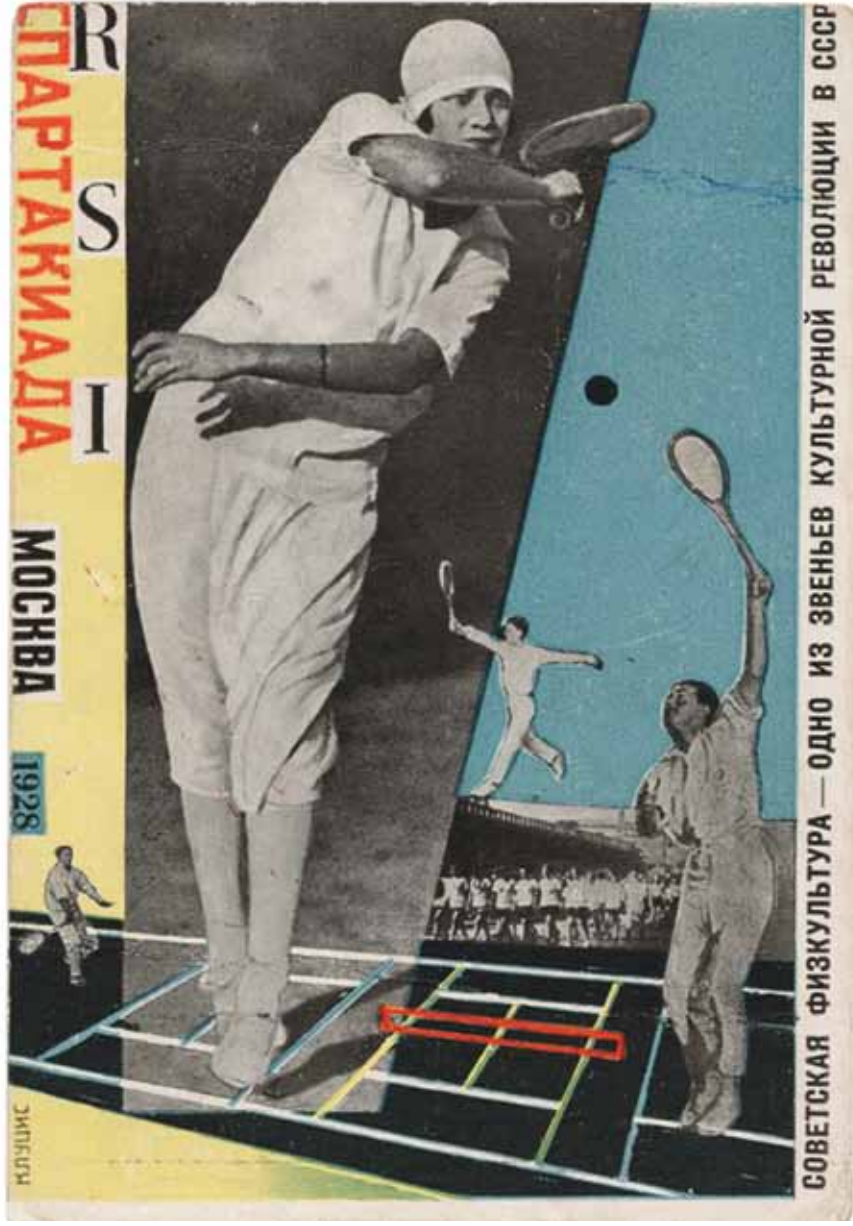
Na potrzeby propagandy RSI Kłucis wykonał serię dziewięciu pocztówek w technice fotomontażu, na których pojawiały się poszczególne dyscypliny sportowe: rzut oszczepem, rzut dyskiem, skoki do wody, kolarstwo, jeździectwo, skok o tyczce, sztafeta,

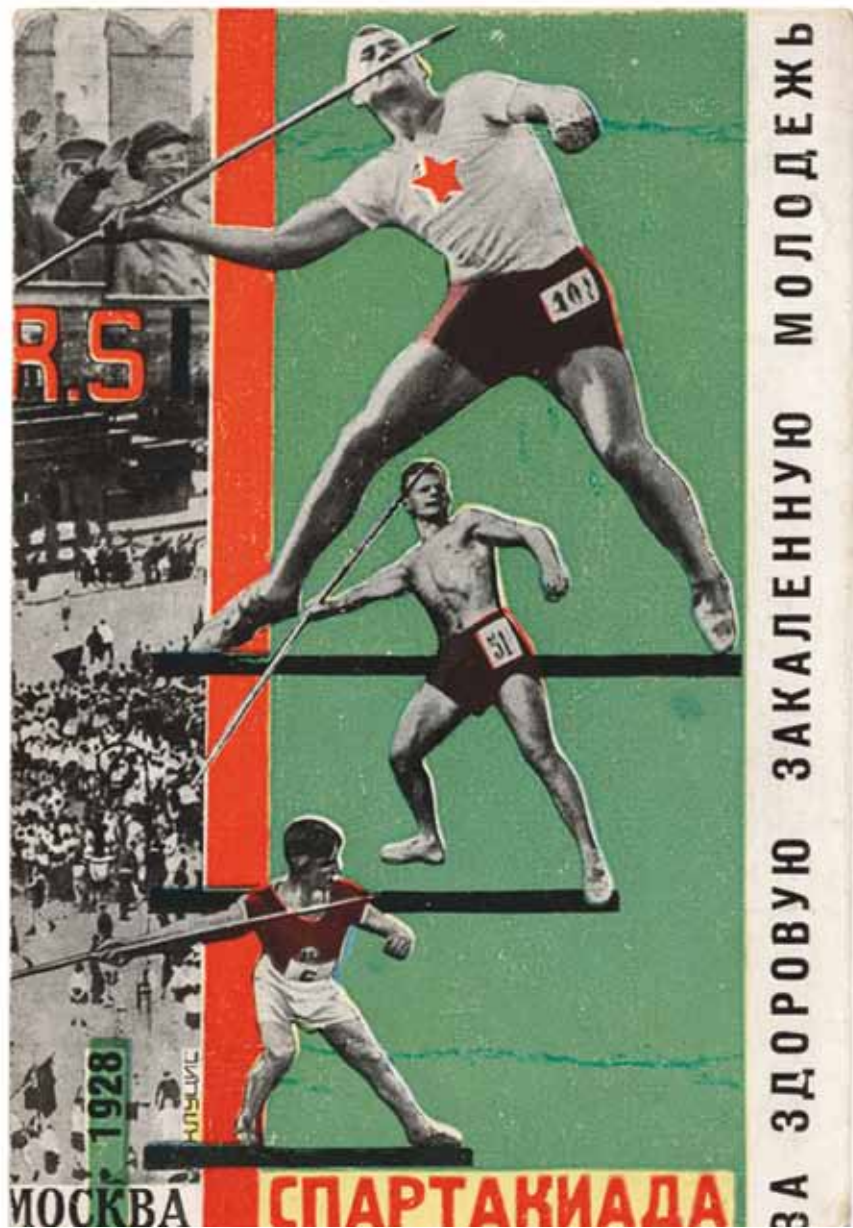


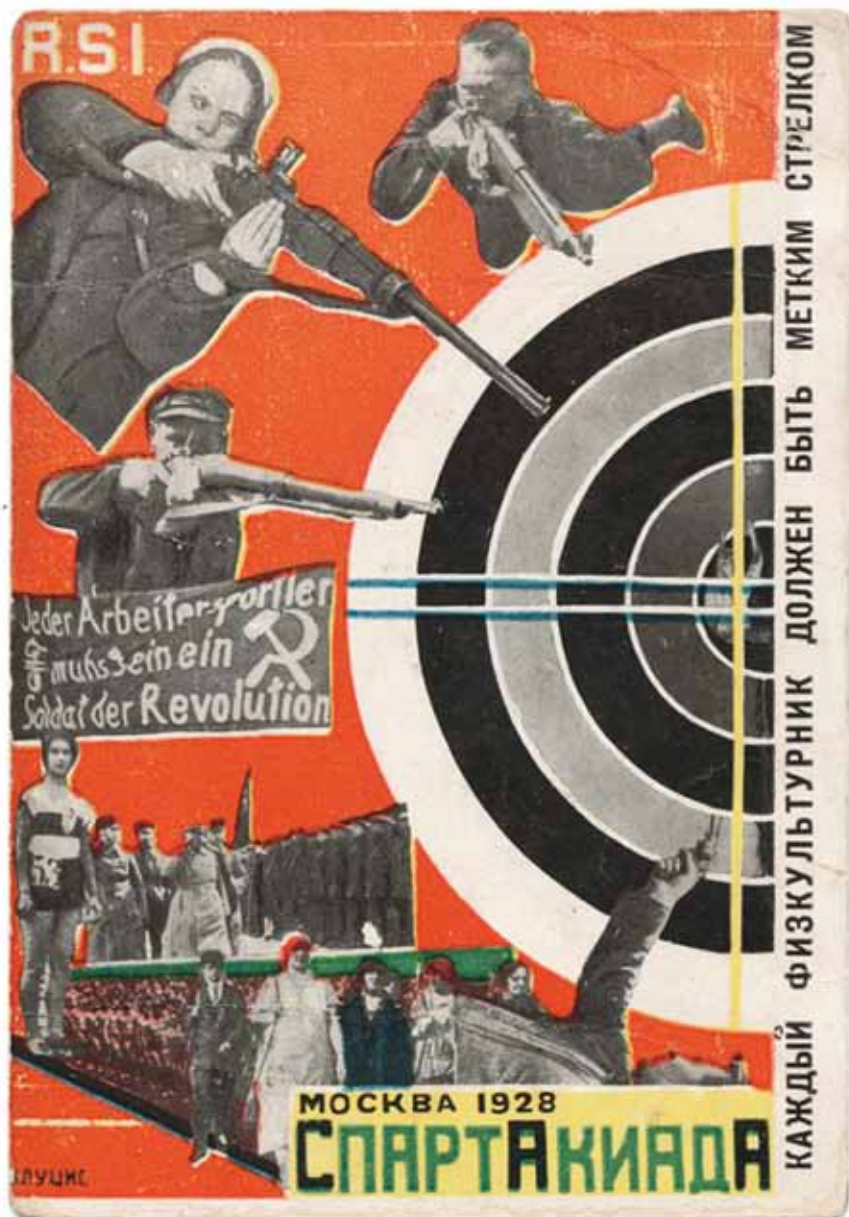
Pocztówki zaprojektowane przez Gustawa Kłucisa na Spartakiadę w Moskwie w 1928 roku.

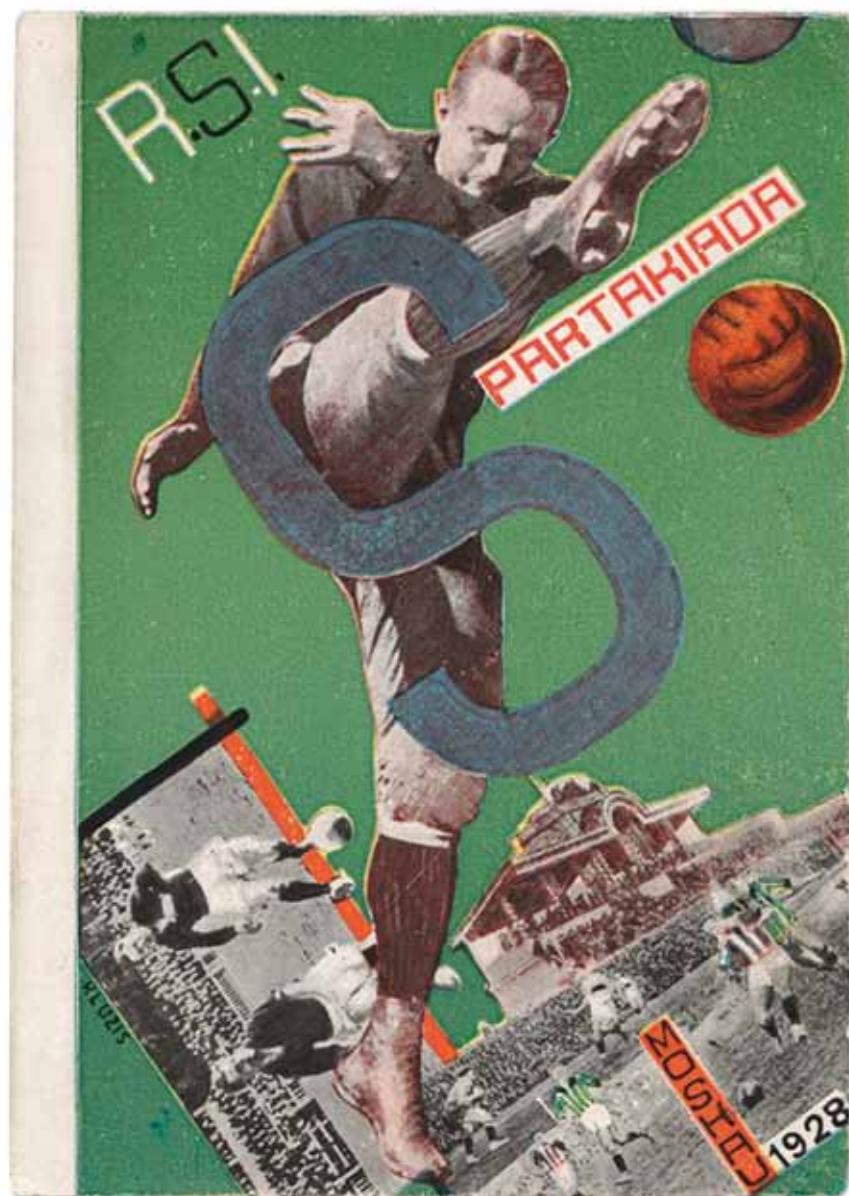
19 Por. Owen Hatherley, *The Chaplin Machine. Slapstick, Fordism and the Communist Avant-garde*, Pluto Press, Londyn 2016, s. 101–140.

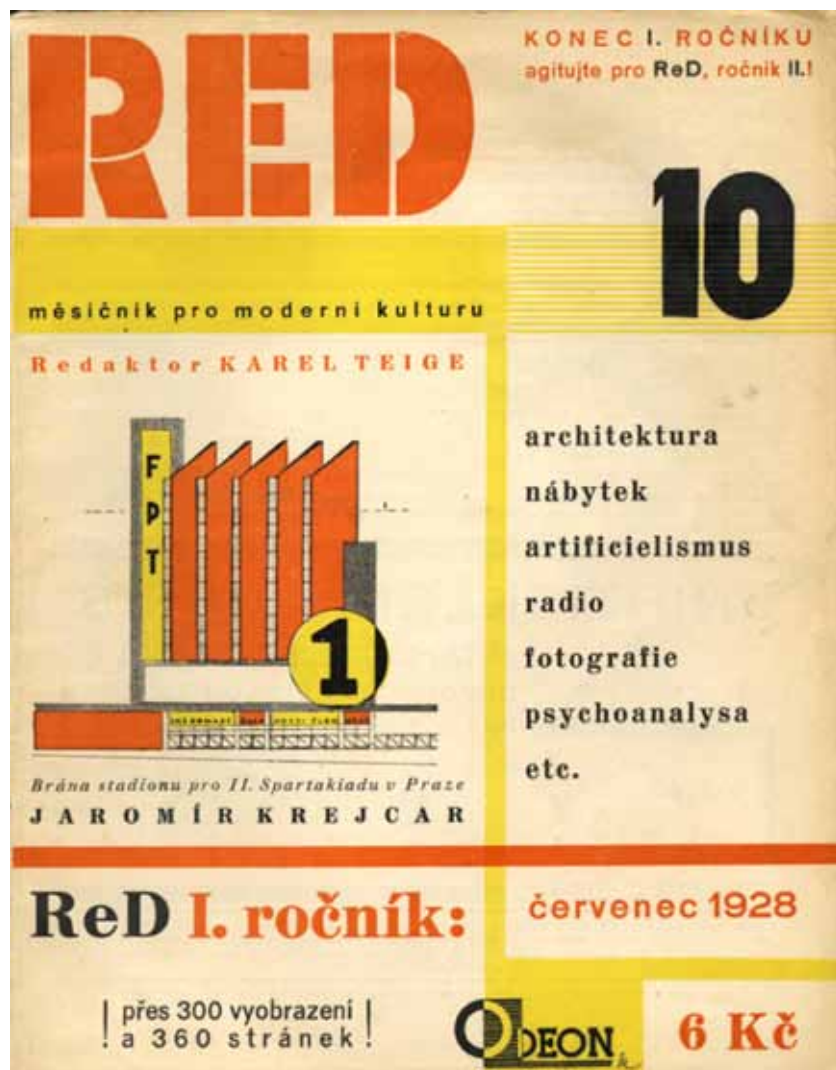
20 Gustaw Kłucis, *Fotomontaż jako środek agitacji i propagandy*, w: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną...*, dz. cyt., s. 489–490.











piłka nożna, pchnięcie kulą, strzelectwo oraz tenis. Każda z tych pocztówek zawierała inskrypcję RSI, a pięć z nich dodatkowo propagandowe hasła o znaczeniu sportu robotniczego dla przemian kulturowych w porewolucyjnej Rosji. Możemy na nich dostrzec sylwetki anonimowych sportowców, którzy przypominają figurę Nowego Człowieka: skaczący do wody przełamują prawa grawitacji, lewitując w powietrzu, podobnie jak piłkarz, wykonujący podobny ruch do tego, jaki wykonał wcześniej *Futbolista* Lissitzky'ego w przestrzeni *proun*.

Na pocztówkach Klucisa można wyraźnie dostrzec emancypacyjny charakter sportu: równość kobiet i mężczyzn biorących udział w tych samych dyscyplinach sportowych. Na jednej z pocztówek olbrzymia postać anonimowej sportsmenki rzucającej dyskiem przewyższała nawet sylwetkę Lenina, a na innej kolejna sportsmenka otrzymuje pałeczkę sztafety od mężczyzny, by przekazać ją drugiemu mężczyźnie. Ten „unisexowy” charakter Spartakiady miał dawać świadectwo, jak ważne było budowanie socjalizmu wspólnymi siłami przez kobiety i mężczyzn. Z drugiej strony podkreślanie równości płciowej wymierzone było w „mizoginizm” IOC, który zabraniał kobietom udziału w większości dyscyplin, w tym nawet udziału w lekkiej atletyce aż do dziewiątej Olimpiady w Amsterdamie w 1928 roku²¹.

Projekty pocztówek Klucis wykonał przy współpracy z RSI na okazję pierwszej moskiewskiej Spartakiady:

Nasza Spartakiada jest diametralnie różna od burżuazyjnych Igrzysk Olimpijskich, które odbywają się w tym samym czasie w Amsterdamie. W przypadku tamtych rozgrywek podejmuje się próby osiągania zwycięstw za wszelką cenę i tworzenia nowych rekordów. Powoływanie się na „narodowy honor” przez zawodowych sportowców to już ich koniec sam w sobie. Celem Spartakiady jest demonstracja przekonania, że kultura fizyczna i sport to jedna z form przygotowania robotników do walki o socjalizm²².

21 Zob. Jennifer Hargreaves, *Sporting Females. Critical issues in the history and sociology of women's sports*, Routledge, London–New York 1994, s. 213.

22 Robert Edelman, *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the USSR*, Oxford University Press, Nowy Jork–Oxford 1993, s. 38.

– głosili organizatorzy tego największego widowiska sportowego w 1928 roku. Słowa te były ważnym potwierdzeniem, że idea Spartakiad wyrosła z idei przysposobienia wojskowego Wsiewobuczu kierowanego przez Podwojskiego. Dlatego też przywołane na wstępie artykułu hasło z pocztówki Kłucisa o robotniku-żołnierzu, który ma przysposabiać się do walki o socjalizm, wpisywało się wyraźnie w militarne korzenie RSI.

Pocztówki Kłucisa okazały się ważnym świadectwem udziału w propagandzie sportu robotniczego konstruktywistów, którzy współpracowali z RSI. Natomiast przygotowywane we Wchutiemasie projekty Międzynarodowego Czerwonego Stadionu nie zostały ostatecznie urzeczywistnione, zapewne z uwagi na trudności realizacji w tak krótkim czasie. W konsekwencji rozległy teren Wzgórz Leninowskich nie został wówczas zabudowany obiektami sportowymi. Ostatecznie głównymi miejscami organizacji otwartej 12 sierpnia 1928 roku Spartakiady był Stadion Tomski o pojemności 15 tys. widzów oraz Stadion Dynamo nowo wybudowany w 1928 roku według mało nowatorskiego i awangardowego projektu Arkadego Langmana i Lazara Cherikofera²³.

W Spartakiadzie moskiewskiej wzięła udział większa liczba sportowców niż w Igrzyskach Olimpijskich w Amsterdamie (1928)²⁴. Sportowcy rywalizowali ze sobą w 21 dyscyplinach, podczas gdy w Amsterdamie jedynie w 17²⁵. Spartakiada miała więc być największym wydarzeniem sportowym końca lat 20., co można uznać za ważne świadectwo znaczenia sportu robotniczego dla kształtowania profilu nowej kultury pierwszego komunistycznego państwa. W następstwie pierwszej Spartakiady odbyły się jeszcze zorganizowane przez RSI pojedyncze Spartakiady zimowe w Oslo oraz w latach 30. letnie w Berlinie i Antwerpii, ale cieszyły się one mniejszym zainteresowaniem ze strony konstruktywistów. Był to czas, w którym nowe trendy radzieckiej

sztuki z socrealizmem na czele będą miały większe znaczenie dla stalinowskiej kultury. RSI zostanie rozwiązany w 1937 roku, a Związek Radziecki swój pierwszy udział w Igrzyskach Olimpijskich weźmie dopiero w 1952 roku w Helsinkach.

KONSTRUKTYWIŚCI W CZECHOSŁOWACJI I PROPAGANDA DRUGIEJ SPARTAKIADY W 1928 ROKU

Konstruktywizm, który narodził się w Rosji i był w latach 20. postrzegany powszechnie jako oficjalna sztuka pierwszego państwa komunistycznego, niezwykle silnie fascynował kręgi lewicy artystycznej w Europie. Od 1921 roku, kiedy El Lissitzky przyjechał do Niemiec i 1922, kiedy odbyła się wystawa sztuki rosyjskiej w Berlinie, konstruktywizm rosyjski coraz szerzej przyswajały lewicowe awangardy nowo powstałych państw Europy Środkowo-Wschodniej. Zwołany wówczas w 1922 roku przez Lissitzky'ego Kongres Artystów Postępowych w Düsseldorfie wypracować miał podstawy Międzynarodowego Konstruktywizmu jako jednolitego frontu artystów walczących o socjalizm. Idea ta nie powiodła się w takim kształcie, jak pragnął tego Lissitzky, ale postulaty konstruktywizmu rosyjskiego okazały się niezwykle wpływowe dla lewicy artystycznej w wielu krajach, w tym dla działającej w Czechosłowacji grupy Devětsil, która pragnęła przeszczepić je na rodzimym gruncie²⁶.

To przede wszystkim awangardowe idee zbliżenia sztuki do życia codziennego, a także dostosowania sztuki do potrzeb klasy robotniczej znalazły wyraźną akceptację w eksperymentach czeskich artystów Devětsilu. Grupa proklamowana została już w 1920 roku, a jej organami były takie pisma, jak „Devětsil”, „Život”, „Disk” (1923–1925), „Host” (1921–1929), „Pásmo” (1924–1926) oraz „ReD” (1927–1931). Na ich łamach określony został

23 Tamże, s. 39. Robert Edelman pisał, że stadion miał pojemność 50 tys. miejsc, a Alexandra Kohring pisała, że pojemność wynosiła 25 tys. miejsc. Por. Alexandra Kohring, *Exploring the Power...*, dz. cyt., s. 55.

24 Por. Robert Edelman, *Serious Fun...*, dz. cyt., s. 38–39.

25 James Riordan, *Worker Sport Within a Worker State: The Soviet Union*, w: *The Story of Worker Sport*, red. Arnd Kruger, James Riordan, Champagne 1996, s. 62.

26 Por. *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1939*, red. Timothy O. Benson, Éva Forgács, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge 2002, s. 577–605.

program artystyczny czeskiej awangardy nazwany poetyzmem, a wyrosły z założeń dadaizmu oraz konstruktywizmu rosyjskiego.

Poetyzm to korona życia, jego podstawą jest konstruktywizm. [...] Sztuka jako poetyzm jest nonszalancka, żywiołowa, fantastyczna, radosna, niebohaterska i erotyczna. [...] To oczywiste, że człowiek stworzył sztukę, jak wszystko inne, dla swojej własnej przyjemności, rozrywki i szczęścia. Dzieło sztuki, które nas nie uszczęśliwia i nie bawi jest umarłe²⁷

– podkreślał lider Devětsilu – Karel Teige. Przekonywał tym samym, że kult rozrywki filmowej i sportowej, uderzający w establishment burżuazyjnej sztuki, będzie jedną z nadrzędnych form zaspokajania potrzeb kulturalnych proletariatu.

„Nowa, Nowa jest gwiazda komunizmu”²⁸ – deklarowali autorzy Devětsilu, podkreślając łączność ich sztuki z ideami III Międzynarodówki. Niemal wszyscy artyści należący do czeskiego ugrupowania lewicy artystycznej byli członkami Komunistycznej Partii Czechosłowacji, bądź byli jej sympatykami. Sama nazwa grupy Devětsil odnosiła się też do „siły dziewięciu dyscyplin sztuki”, w jakich działali związani z nią artyści, a wśród nich Vladislav Vančura, Jindřich Štyrský, Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Karel Teige, Jaromír Krejcar czy Václav Mašek. I to przede wszystkim ta ostatnia czwórka, wzorem rosyjskich konstruktywistów promujących działalność RSI, zaangażowała się w propagandę sportu robotniczego w Czechosłowacji i działania FPT.

„Nowa sztuka, dla rewolucji, proletariatu, dla ludu [...] sztuka powinna być tak samo duchową higieną, jak sport jest higieną fizyczną. Zrównajmy sport z akrobatyką [...] a nie z mistycyzmem, metafizyką, religią”²⁹ – pisał Teige w tekście *Sztuka dziś i jutra* w awangardowym piśmie „Devětsil” (1922). W jego przekonaniu sport równał się nowej sztuce, był tą prawdziwą sztuką dla mas, która nie musiała odpowiadać kontemplacyjnym fenomenom starej burżuazyjnej sztuki. Teige niejednokrotnie utożsamiać bę-

dzie też sport z nowym teatrem, podobnie jak twórca czeskiego teatru proletariackiego – Jindřich Honzl. W swoich koncepcjach wysuwał konieczność stworzenia sceny robotniczej związanej z programem awangardy, a także połączenia jej z demonstracjami politycznymi i sportem robotniczym. Na czas pierwszej Spartakiady z 1921 roku zrealizował odegraną na stadionie na praskich Maninach inscenizację *Zwycięstwo rewolucji*, a w tekście o teatrze ulicznym na łamach pisma „Disk” (1923 nr 1) podkreślał: „Sport jest teatrem. [...] Znaczenie sportu jest związane z tym, że tłumy w tysiącach [osób] uczestniczą w meczach”³⁰. Warto też zaznaczyć, że nakładem założonej w 1926 roku komunistycznej organizacji sportowej FPT ukazał się tekst inscenizacji teatralnej *Na palubě* (Na pokładzie), do której ćwiczenia fizyczne opracował Stanislav Jabůrek a muzykę inny z wpływowych twórców teatru proletariackiego w Czechosłowacji, związany z Devětsilem, Emil F. Burian³¹.

W kolejnych latach inny artysta związany z Devětsilem oraz członek Komunistycznej Partii Czech – Václav Mašek – zaczął tworzyć propagandowe okładki do pisma „Vyboj” – pierwszego organu sportu robotniczego w Czechosłowacji założonego w 1921 roku. Jego prace ukazywały sportowców, robotników, skautów, żołnierzy zjednoczonych pod (czerwonym) sztandarem obok sloganów związanych z walką o socjalizm. Na łamach tego czeskiego pisma ukazywały się teksty propagujące działalność RSI tłumaczone z języka rosyjskiego, bądź artykuły autorstwa Františka Píška, a nawet przekłady rosyjskiej poezji awangardowej, w tym Włodzimierza Majakowskiego³². W 1926 roku, kiedy nastąpił rozłam w FDTJ, „Vyboj” opowiedział się jednoznacznie po stronie nowo powstałej organizacji FPT, związanej silnie z RSI i niejednokrotnie pismo to stało się przedmiotem konfiskaty ze strony czeskich władz.

W 1926 roku działacz sportu robotniczego – Vilém Mucha – założył nowy organ czasopiśmienniczy FPT – zatytułowany „Dělnická Tělovýchova”. Okładki pisma w technice fotomontażu

27 Karel Teige, *Poetism*, w: *Between Worlds...*, dz. cyt., s. 579–582.

28 Zob. Endre Bojtár, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1973 nr 12, s. 66.

29 Karel Teige, *Umění dnes a zítra*, „Devětsil” 1922, s. 199.

30 Jindřich Honzl, *Divadelní projevy ulice* [Sport], „Disk” 1923 nr 1, s. 5.

31 Stanislav Jabůrek, Emil Burian, *Na palubě*, Praga 1926.

32 N. Semaszko, *Telesna kultura v SSSR*, przeł. František Píšek, „Vyboj” 1924 nr 11, s. 165–166; FP [F. Píšek], *Telesna kultura v SSSR*, „Vyboj” 1925 nr 15, s. 233–235.

projektowane były w awangardowym stylu przez czeskiego artystę o pseudonimie JK, a niektóre grafiki wykonywał znów Václav Mašek, prezentując sylwetki robotników i sportowców z hasłami: „wspólny front ku zwycięstwu”; „wojna wojnie”, „precz z imperiaлизmem”. W kontekście wizualnej propagandy FPT uwagę zwraca niewątpliwie okładka numeru 25 z roku 1926. Przedstawiała interesującą kompozycję przygotowaną z okazji promowania II Spartakiady. Praca ta, powielana później na pocztówkach, ukazywała robotnika sportowca wpisanego w kształt litery S, podczas gdy poniżej umieszczona została inskrypcja FPT. Pocztówka ta przypominała dokładnie taki sam zabieg, jaki Kłucis wykonał przy pocztówce z serii Spartakiady, która ukazywała inskrypcję RSI oraz sylwetkę piłkarza zespolonego z wielką literą S. Warto podkreślić, że w tym samym, 1926 roku, Teige oraz Nevzal wydali książkę *ABECEDA*, która również podejmowała zagadnienie łączności nowej typografii z gimnastyką i ruchami ciała.

W Pradze wyszła seria sześciu pocztówek drugiej Spartakiady zaprezentowana na łamach „Dělnickáj Tělovýchovy” (1927 nr 19). Ukazywały one cztery propagandowe grafiki Maška, wyżej omawianą pracę biegacza wpisanego w literę S oraz fotomontaż przedstawiający tłumy podczas widowiska sportowego, masowe manifestacje obok portretu Lenina. Te dwie ostatnie przypominały niewątpliwie bardzo podobne rozwiązania artystyczne podjęte na pocztówkach Kłucisa. Nie wiadomo, na ile rosyjski konstruktywista znał wówczas projekty czeskich awangardzistów, w każdym razie podobieństwo kompozycji na pocztówkach obu Spartakiad, moskiewskiej oraz drugiej praskiej, można uznać za świadectwo analogicznych eksperymentów typograficznych oraz fotomontażowych podejmowanych w propagandzie sportu robotniczego.

W latach 1926–1928 zarówno „Vyboj”, jak i „Dělnická Tělovýchova” zaangażowały się silnie w propagandę RSI oraz Spartakiady w Moskwie i II Spartakiady w Pradze. Podobną sytuację można zaobserwować w kręgu Devětsilu, które od 1927 wydawało pismo „ReD”, sygnalizujące łączność koloru czerwonego ze skrótem „czasopismo Devětsilu (Revue Devětsilu)”. Pismo to propagowało międzynarodową sztukę awangardową, ale wskazywało też na pewną

radikalizację czeskiego ugrupowania, angażującego się coraz silniej po stronie kultury proletariackiej, w tym sportu robotniczego. I tak styczniowy numer praskiego pisma zamieścił artykuł informacyjny *Kultura fizyczna w ZSRR* autorstwa Piska, który już wcześniej w „Vyboju” oraz „Dělnické Tělovýchovie” opisywał najważniejsze dokonania działalności RSI w Rosji.

W 1928 na łamach marcowego numeru „ReD” ukazał się ciekawy fotomontaż wykonany zapewne przez redaktora pisma, Teige. Zestawiał on ze sobą fotografię tłumy widzów podczas meczu piłkarskiego z fotografią jednej osoby, kontemplującej wystawę obrazów w muzeum/galerii sztuki. Wymowa tej pracy wprost sugerowała, że sport jako sztuka dla mas miał o wiele większą siłę oddziaływania niż sztuka wystawiana w miejscach na nią przeznaczonych i kontemplowana przez pojedyncze osoby. Fotomontaż ten wpisywał się również w przekonania charakterystyczne dla lewicowych awangard lat 20., które traktowały widowiska sportowe jako integralną część kultury proletariackiej. Przekonanie o wyższości stadionu nad „burżuazyjnym” muzeum stanowiło również echo słynnego tekstu Hannesa Meyera – członka grupy szwajcarskich konstruktywistów ABC – który w artykule *Die Neue Welt* z 1926 roku podkreślał: „Stadion zwyciężył muzeum sztuki, a rzeczywistość cielesna zajęła miejsce pięknej iluzji. Sport jednoczy jednostkę z masami. Sport staje się wyższą szkołą kolektywnych uczuć”³³.

Artyści Devětsilu, wzorem rosyjskich konstruktywistów z Wchutiemasu przygotowujących projekty Międzynarodowego Czerwonego Stadionu, zaangażowali się w tworzenie projektu stadionu na II Spartakiadę w Pradze. Dziesiąty numer „ReD” z czerwca 1928 roku zawierał taki projekt wykonany przez Jaromira Krejčára – przedstawiciela czeskiego konstruktywizmu w architekturze. Projekt ten ukazywał stadion z napisem FPT i przypominał

33 Hannes Meyer, *Die Neue Welt*, „Das Werk” 1926 nr 13. Warto zaznaczyć, że w chwili, gdy Meyer obejmie stanowisko dyrektora Bauhausu w 1928 roku, wprowadzi do kursu szkoły obligatoryjne zajęcia sportowe. Zob. Joanna Maria Skrypak, *Sporting Modernity. Sports, Art, and the Athletic Body in Germany, 1918, 1938*, Saarbrücken 2007, s. 62–63. Zob. też. Christopher Wilk, *The Healthy Body Culture*, w: *Modernism: Designing a New World, 1914–1939*, red. Christopher Wilk, V&A, Londyn 2006, s. 249–296.

rozwiązania formalne rosyjskich konstruktywistów. Plany trybun opracował inżynier Alexej Plech. Krejćar zapewne znał projekt Ładowskiego, który wysłany został na Wystawę Światową do Paryża w 1925 roku obok projektów Konstantego Mielnikowa, które miały znaczący wpływ na jego twórczość. Sam Teige uznawał też Krejćara za pierwszego czeskiego konstruktywistę, a o samym kierunku w czeskiej architekturze wypowiadał się w następujący sposób:

Program konstruktywistycznej architektury stanął w obliczu form budowania, które odpowiadają wszystkim ekonomicznym, społecznym, technologicznym, przemysłowym i kulturalnym potrzebom epoki. [...] Budowa oznacza organizowanie przestrzeni w taki sposób, by w najlepszy sposób mogła wnieść swój wkład w ewolucję życia [...]. Konstruktywizm [...] jest związany nie tylko z reformą architektury, ale też dosłownie – bardziej ludzko, bardziej racjonalnie – z organizacją życia społecznego³⁴.

Architektura stadionu II Spartakiady Krejćara miała więc organizować widowiska sportowe dla czeskiego proletariatu, organizując im wolny czas od pracy. Projekt ten nie został jednak zrealizowany. Stało się tak nie z braku czasu, jak w przypadku Międzynarodowego Czerwonego Stadionu, ale z powodu niechęci czeskich władz do FPT. Dlatego też w konsekwencji interwencji politycznej II Spartakiada nie mogła dojść do skutku, a policja wydała kategoryczny zakaz jej organizacji.

W Czechosłowacji rząd postrzegał działalność FPT oraz działalność Devětsilu za niebezpieczną dla stabilności kraju i zaczął kontrolować ich wydawnictwa. Ze względów politycznych siła oddziaływania ich komunistycznej propagandy nie mogła więc powieść się z takim skutkiem, jak miało to miejsce w Rosji. Po roku 1928 konstruktywiści czescy, podobnie jak konstruktywiści rosyjscy, nie mieli już większego udziału w propagandzie sportu robotniczego. Warto zaznaczyć, że związany w Devětsilem Ladislav Sutnar tworzyć będzie jeszcze oprawy widowisk do olimpiad robotniczych organizowanych przez mniej radykalną

34 Karel Teige, *The Advent of Constructivism*, w: tegoż, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, wstęp Jean-Louis Cohen, Getty Research Institute, Los Angeles 2000, s. 163.

i związaną z LSI, a nie RSI, frakcję DTJ. FPT zostanie ostatecznie rozwiązana w roku zajęcia Czechosłowacji przez wojska Adolfa Hitlera.

ZNACZENIE POLITYZACJI SPORTU W SZTUCE KONSTRUKTYWISTÓW

Na przestrzeni lat 1921–1928 możemy zaobserwować, że zaangażowanie rosyjskich i czeskich konstruktywistów po stronie działań RSI oraz FPT było wyraźnie wpisane w ich walkę o nową kulturę proletariacką w obu krajach. Było też przede wszystkim wpisane w idee stworzenia wspólnego frontu w walce o socjalizm. W obu przypadkach zaobserwować można podobne mechanizmy działań: inscenizowanie agitacyjnych scenek sportowo-teatralnych (niebieskie bluzy; teatr proletariacki Honzla i Buriana), tworzenie architektonicznych projektów stadionów dla zakrojonych na szeroką skalę Spartakiad (Ładowski, Korszew, Lissitzky, Krejćar), czy wykorzystywanie fotomontażu w celach propagandy sportu robotniczego na pocztówkach oraz tworzenie agitacyjnych plakatów (Kłucis, Mašek). Wszystkie owe projekty łączyły się miały w zrozumiały sposób z promowaniem kultury fizycznej i widowisk sportowych wśród klasy robotniczej, a także stanowić prosty przekaz związany z ideami przygotowań robotnika do walki klasowej i szkoleniem go na żołnierza światowej rewolucji.

Rozbieżności obu konstruktywistycznych grup leżały głównie po stronie odmiennej sytuacji politycznej w Rosji i Czechosłowacji. I podczas gdy RSI w Rosji była jedyną organizacją sportową, w Czechosłowacji rząd promował nacjonalistyczny i panslawistyczny ruch Sokoła i nie zezwolił na to, by propaganda FPT i RSI nasiliła się w kraju. Nie ulega jednak wątpliwości, że to właśnie konstruktywiści z obu krajów jako pierwsi tak wyraźnie zaangażowali się po stronie propagandy komunistycznych organizacji sportu robotniczego. Choć ich projekty stadionów nie zostały zrealizowane, dają one świadectwo współpracy artystów z organizacjami sportowymi. Z kolei w przypadku fotomontaży promujących RSI oraz FPT uderza całkowicie nowy wizualny język sportowej propagandy, służącej rewolucyjnym celom i odnowie praktyk artystycznych.

Ze względów ideologicznych konstruktywiści rosyjscy i czescy nigdy nie wystawiali na Olimpijskich Konkursach Sztuki, gdzie podczas Igrzysk nagradzano artystów medalami za najciekawsze prace o tematyce sportowej. Ponieważ RSI przeciwna była przyznawaniu medali w rozgrywkach sportowych, sytuacja ta nie mogła dotyczyć też artystów. Indywidualne bicie rekordów sportowych i zwycięstwa sportowców, podobnie jak indywidualne zwycięstwa artystów na konkursach sztuki w czasie Igrzysk, nie miały dla RSI żadnego znaczenia. Znaczenie miało stworzenie jednolitego, wspólnego frontu walki o socjalizm.

Idee walki o socjalizm oraz postać sportowca robotnika jako żołnierza rewolucji pojawiła się nie tylko w wizualnych eksperymentach konstruktywistów z Rosji i Czechosłowacji do 1928 roku. Wizerunki te znalazły się również na słynnym plakacie Spartakiady w Berlinie (1931), na którym robotnik sportowiec w dyscyplinie rzutu młotem zamierzał zmieść z powierzchni ziemi kapitalistów. Z kolei podczas Olimpiady Ludowej w Barcelonie (1936) to właśnie przybyli do Katalonii sportowcy z całego świata ruszyli na barykady podczas wojny domowej w Hiszpanii. Sytuacja ta świadczyła więc wyraźnie o tym, że wizualna propaganda konstruktywistów miała swoje przełożenie na promilitarne działania RSI, a promowane przez nich idee krzewienia kultury fizycznej oraz wizerunku Nowego Człowieka prowadziły ostatecznie robotników w stronę podjęcia rzeczywistej walki z burżuazją i faszyzmem.

Tekst powstał w ramach projektu badawczego *Sport w sztuce wizualnej Europy Środkowo-Wschodniej, 1918–1939*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/00530).

Bibliografia:

- Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1939*, red. Timothy O. Benson, Éva Forgács, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge 2002.
- Bojtár Endre, *Awangarda wschodnioeuropejska jako kierunek literacki*, „Miesięcznik Literacki” 1973 nr 12.
- Budy Sandra, *Changing Images of Sport in Early Soviet Press*, w: *Euphoria and Exhaustion. Modern Sport in Soviet Culture and Society*, red. Nikolaus Katzer i in., Campus, Frankfurt–Nowy Jork 2010.
- Edelman Robert, *Serious Fun. A History of Spectator Sports in the USSR*, Oxford University Press, Nowy Jork–Oxford 1993.
- El Lissitzky, 1890–1941*, red. Peter Nisbet, Cambridge. Harvard University Art Museum 1987.
- FP [F. Pisek], *Telesna kultura v SSSR*, „Vyboj” 1925 nr 15.
- Gough Maria, *Lissitzky on Broadway*, w: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*, MoMA, Nowy Jork 2014. www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf
- Hargreaves Jennifer, *Sporting Females. Critical issues in the history and sociology of women's sports*, Routledge, London–New York 1994.
- Hatherley Owen, *The Chaplin Machine. Slapstick, Fordism and the Communist Avant-garde*, Pluto Press, Londyn 2016.
- Honzl Jindřich, *Divadelní projevy ulice [Sport]*, „Disk” 1923 nr 1.
- Jabůrek Stanislav, Emil Burian, *Na palubě*, Praga 1926.
- Kohring Alexandra, *Exploring the Power of the Curve: Projects for an International Red Stadium in 1920s Moscow*, w: *Euphoria and Exhaustion. Modern Sport in Soviet Culture and Society*, red. Nikolaus Katzer i in., Campus, Frankfurt–Nowy Jork 2010.
- Lissitzky El, *Russland: eine Architektur für eine Weltrevolution*, Braunschweig–Wiesbaden 2000.
- Meyer Hannes, *Die Neue Welt*, „Das Werk” 1926 nr 13.
- Mucha Vilém, *40 let od založení FPT*, Praga 1966.
- O'Mahony Mike, *Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture*, Reaktion Books, Londyn 2006.
- Od I do III Kongresu. Referat tow. Reussnera o działalności Komitetu Wykonawczego Czerwonej Międzynarodówki Sportowej wygłoszony 13 października 1924 r. na pierwszym posiedzeniu III Kongresu CzMS*,

w: *Sport robotniczy. Opracowania, dokumenty, materiały*, t. 1., red. Andrzej Wohl, Henryk Laskiewicz, Henryka Młodzianowska, Sport i Turystyka, Warszawa 1962.

Riordan James, *Sport, politics and communism*, Manchester University Press, Manchester–Nowy Jork 1991.

Riordan James, *Worker Sport Within a Worker State: The Soviet Union*, w: *The Story of Worker Sport*, red. Arnd Kruger, James Riordan, Champagne 1996.

Ruchar Miroslav, *Revoluční tradice FDTJ – FPT jejich ideový odkaz pro budování socialisticke telovýchovy*, Praga 1981.

Semaszko N., *Telesna kultura v SSSR*, przeł. František Píšek, „Vyboj” 1924 nr 11.

Skrypak Joanna Maria, *Sporting Modernity. Sports, Art, and the Athletic Body in Germany, 1918, 1938*, Saarbrücken 2007.

Sport robotniczy. Opracowania, dokumenty, materiały, t. 1., red. Andrzej Wohl, Henryk Laskiewicz, Henryka Młodzianowska, Sport i Turystyka, Warszawa 1962.

Strožek Przemysław, *Footballers in Avant-garde and Socialist Realist Art before World War II*, w: *Handbuch des Sportgeschichte Osteuropas*, red. Anke Hilbrenner i in., Regensburg: IOS, www.ios-regensburg.de/fileadmin/doc/Sportgeschichte/Strozek_Footballers.pdf

Teige Karel, *The Advent of Constructivism*, w: tegoż, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, wstęp. Jean-Louis Cohen, Getty Research Institute, Los Angeles 2000.

Teige Karel, *Umění dnes a zítra*, „Devětsil” 1922.

Turowski Andrzej, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998.

Wilk Christopher, *The Healthy Body Culture*, w: *Modernism: Designing a New World, 1914–1939*, red. Christopher Wilk, V&A, Londyn 2006.

Wohl Andrzej, *Ideowe założenia sportu robotniczego*, w: *Sport robotniczy. Opracowania, dokumenty, materiały*, t. 1., red. Andrzej Wohl, Henryk Laskiewicz, Henryka Młodzianowska, Sport i Turystyka, Warszawa 1962.

Wohl Andrzej, *Kierunki rozwoju kultury fizycznej w ZSRR. Cele, warunki i dokonania*, w: *Sport robotniczy – tradycje, osiągnięcia*, red. Władysław Góra, Sport i Turystyka, Warszawa 1986.

Żołdak I. A., *Czerwona Międzynarodówka Sportowa*, w: *Sport robotniczy. Opracowania, dokumenty, materiały*, t. 1., red. Andrzej Wohl, Henryk Laskiewicz, Henryka Młodzianowska, Sport i Turystyka, Warszawa 1962.

Gest filmowy w epoce jego reprodukcji technicznej

Paweł Mościcki

Pośród najstarszych znanych obrazów wytworzonych przez człowieka często powtarza się – obok przedstawień zwierząt – motyw ludzkich dłoni. Odcisnięte bezpośrednio na ścianie jaskini albo, niczym fotograficzny negatyw, odcinające się od barwnego tła nałożonego na skalną płaszczyznę wcześniej, towarzyszą prehistorycznym malowidłom niczym sygnatura¹. Ma ona autoryzować obraz początku, w którym ludzkość po raz pierwszy przedstawia sobie świat w obrazie, a zarazem – nieuchronnie – pokazuje także samą siebie, reprezentuje swoją moc tworzenia wizerunków. Marie-José Mondzain, w książce *Homo spektator*, będącej próbą filozoficznej refleksji na temat obrazu wyprowadzonej z dokładnej analizy malowideł zachowanych w jaskini Chauveta, pokazuje, skąd bierze się owo znaczenie dłoni jako śladu aktu założycielskiego ludzkiej kultury. Według niej, prosty gest odcisnięcia kształtu własnej dłoni na ścianie jest w gruncie rzeczy złożoną i brzemionną w znaczenia operacją, w której otwarcie nowego pola doświadczenia sąsiaduje z cięciem w doświadczeniu, bez którego owo otwarcie nie byłoby zresztą w ogóle możliwe.

1 Na temat przedstawień dłoni w prehistorycznych jaskiniach, por. Brigitte i Gilles Delluc, *Images de la main dans la préhistoire*, „Les Dossiers d'archéologie” 1993 nr 178. Szerzej na temat malowideł naskalnych, por. Jean Clottes, David Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. Anna Gronowska, WUW, Warszawa 2009; Annette Laming, *Skarby w grocie Lascaux*, przeł. Mieczysław Bibrowski, PWN, Warszawa 1968; *La Grotte Chauvet: L'art des origines*, red. Jean Clottes, Éditions du Seuil, Paryż 2001.

Odcisk dłoni wskazuje więc przede wszystkim na kontakt malującego ciała z granicą, którą wyznacza ściana jaskini; „ukazuje płaszczyznę przejawiania się różnicy jako czegoś nieodłącznego od znaków gwarantujących obecność człowieka w świecie”². Aby zaznaczyć swoją obecność, człowiek musi więc zarazem ukazać swoje wyobcowanie ze świata, wpisać w pierwotny akt autoprezentacji odstęp umożliwiający jego dalsze funkcjonowanie w postaci utrwalonego znaku. Co więcej, odcisk dłoni ustanawia również nową płaszczyznę, w której znaki istnieją zawsze dla kogoś, są adresem, sygnałem zwróconym na zewnątrz. Znow więc obraz dłoni staje się wehikułem różnicy jako czegoś konstytutywnego dla bycia człowiekiem. Tak jak „nie ma obrazu bez dłoni”, tak też „człowiek pozbawiony jest spojrzenia, gdy traci spojrzenie innego”³. Opierając się o skałę, prehistoryczny twórca oddziela również ślad po geście od swojego ciała, oddając go w ten sposób również innym. Od tej pory obraz staje się rzeczywiście wspólnym dziedzictwem.

Według Mondzain wytworzenie pierwszych odcisków dłoni nie tylko poświadcza obecność konkretnej jednostki, ale także pozostawia ślad jej wycofania. Obraz trwa na ścianie nie tylko dlatego, że czyjaś ręka unurzana w pigmentcie dotknęła jej powierzchni, ale również dlatego, że następnie się od niej odłączyła. Istnienie śladu dłoni – a więc i ludzkiej kultury – zależy więc od całości tej operacji i od wypełniającej ją dialektyki pomiędzy obecnością i nieobecnością. Tę osobliwą dynamikę dostrzegł w naskalnych malowidłach także Georges Bataille, który w swej książce poświęconej jaskini w Lascaux pisał, że „porusza nas w niej to, co się rusza. Naprzeciw tych dzieł wypełnia nas uczucie tańca, pozbawionego rutyny piękna, które emanuje z gorączkowych ruchów”⁴. Dzieje obrazu zaczynają się więc od ruchu: gestu dłoni, która odciska na skale swój ślad, ale także od ruchu pozostawionych na ścianie znaków, wywołujących wrażenie tańca form i postrzeżeń. Ten rodzaj zawartego w malowidłach drgania

2 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard, Paryż 2007, s. 32.

3 Tamże, s. 32.

4 Georges Bataille, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira/Flammarion, Genewa & Paryż 1980, s. 130.

– przypieczętowanego przez obecność dłoni przenikających obraz w poprzek podziału na wewnątrz i zewnątrz – zbliża najstarsze ludzkie przedstawienia do kina⁵.

Czy w obrazie filmowym można odnaleźć intymną obecność i twórczą siłę ludzkich dłoni? Czy kino może mieć tak bliski kontakt z gestami ludzkiego ciała, jaki miały naskalne malowidła, w których ledwie zapoczątkowana została ludzka percepcja oparta na dystansie do przedstawianych form? Jak pisze Marie-José Mondzain, w prehistorycznych obrazach „dłoń wytwarza aurę i to jej ślad pozwala napisać historię przedmiotu. W czasach przednowoczesnych bowiem obecność dłoni pozwalała stwierdzić autentyczność oryginalnego dzieła”⁶. Między gestem a obrazem istniała zatem ścisła korelacja, tak jakby ten ostatni wciąż powstawał dzięki odciskowi dłoni. Francuska filozofka uważa, że także we współczesnej kulturze wizualnej ten rodzaj bliskiej obecności gestu znajduje swój ślad. Dlatego pisze ona: „wielka historia obrazów, najbogatsza w obietnice i wolność, jest historią gestów oraz historią przedmiotów. Film jest gestem, a przedmioty, które składają się na historię kina mają znaczenie jako gesty skierowane do widza. Obraz jest «uczyniony ludzką ręką»”⁷.

Spostrzeżenie to wydaje się szczególnie doniosłe, ponieważ właśnie w fotografii, a następnie w kinie, upatrywano często przykładu obrazu nie uczynionego ludzką ręką, całkowicie wyzwolonego z zależności od niedoskonałego ludzkiego ciała i jego ekspresji. André Bazin oparł nawet całą swoją teorię kina – jako narzędzia realistycznego mierzenia się ze światem – na przekonaniu, że „oryginalność fotografii w stosunku do malarstwa polega tedy w swej istocie na obiektywizmie. Nic więc dziwnego, że zespół soczewek, który stanowi «oko fotograficzne», zastępujące oko człowieka, nosi nazwę «obiektywu». Po raz pierwszy między przedmiotem a jego przedstawieniem zjawia się tylko jeszcze jeden przedmiot. Po raz pierwszy, obraz świata zewnętrznego formuje

5 Na temat tej hipotezy por. Emmanuelle André, *Le cinéma, art (négatif) de la main*, w: *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, red. Emmanuelle André, Claudia Palazzolo, Emmanuel Siety, L'Harmattan, Paryż 2008, s. 295–312.

6 Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, dz. cyt., s. 200.

7 Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*, Bayard, Paryż 2011, s. 25.

się automatycznie bez twórczej interwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych”⁸. Z punktu widzenia rozważań Mondzain przekonanie o naturalnej, a w każdym razie pozaludzkiej, genezie obrazu filmowego wydaje się dość zaskakujące, podobnie jak założenie, że jego realistyczny status zakłada konieczność wyeliminowania z analizy obecności ludzkiego ciała. Czy dramat „bycia w świecie”, którego świadectwem miało być według Bazina kino⁹, nie nabiera większej siły właśnie wtedy, gdy w każdym obrazie dostrzeżemy ślad drżącej ludzkiej dłoni próbującej zarejestrować fragmenty otaczającej ją, dynamicznej rzeczywistości?

W przypadku kina pytanie o obecność i trwałość gestu w obrazie odnosi się do całkiem nowego społeczno-cywilizacyjnego kontekstu wytwarzania obrazów, jakim jest ich przemysłowa produkcja i reprodukcja. Kino funkcjonuje w świecie kapitalizmu, który nie tylko coraz bardziej wydajnie zarządza ludzką pracą, ale także zaczyna podporządkowywać sobie ludzką wrażliwość. Tak szeroko spoglądali na fenomen taśmowej produkcji i taylorowski model fabryki przenikliwi krytycy współczesności. Wśród nich Siegfried Kracauer, który w swych esejach z międzywojnia pisał na przykład, że w tak zorganizowanym świecie społecznym nawet egzystencja intelektualisty „rozpada się na serię zorganizowanych i wyegzekwowanych aktywności. Nic nie byłoby dla niego lepsze z punktu widzenia dostosowania do tej mechanizacji, niż skurczenie się do punktu, innymi słowy – do użytecznego trybika w tym intelektualnym urządzeniu. [...] Wbrew ludzkim podstawom taylorizmu, a może właśnie dzięki nim, ludzie nie stają się władcami maszyn, ale stają się niczym maszyny”¹⁰. Stąd wniosek, do jakiego dochodzi Kracauer w jednym ze swych najsłynniejszych esejów: „Nogom *tillergirls* odpowiadają dłonie w fabrykach. Dzięki testom

8 André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 14.

9 Na temat specyficznej, filmowej „ontologii” Bazina, por. Hervé Joubert-Laurencin, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*, Éditions de l’œil, Montreuil 2014, s. 12–98.

10 Siegfried Kracauer, *Travel and Dance*, w: tegoż, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, przeł. Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge & Londyn 1995, s. 70.

psychotechnicznym próbuje się wyliczyć poza manualnymi także i duchowe predyspozycje. Ornament masowy jest estetycznym odbiciem racjonalizmu, do którego dąży panujący system gospodarczy”¹¹. Jeśli kapitalistyczny model produkcji znajduje swoje odzwierciedlenie na poziomie relacji intelektualisty wobec jego myślenia, a także na poziomie estetycznych wartości promowanych i przyswajanych przez uprzemysłowione społeczeństwo, nie ma powodów, by sądzić, że podobnego śladu nie pozostawia on na poziomie wytwarzania – nie tylko w sensie technicznym, ale i estetycznym – obrazów filmowych.

Można więc powiedzieć – zawieszając tymczasem tezę Marie-José Mondzain o możliwej ciągłości między sztuką prehistoryczną a współczesnym kinem – że techniczne media są w dziedzinie reprezentacji tym, czym fabryka jest w przestrzeni produkcji. Oznaczają masowe i anonimowe dzieło wytwarzania wizerunków (a zatem również afektów, skojarzeń, fantazji), tak jak fabryka oznacza masowe i anonimowe wytwarzanie przedmiotów. Dla kina fenomen taśmowej produkcji i zmechanizowanej pracy nie jest więc jedynie tematem, traktowanym w mniej lub bardziej bezpośredni i mniej lub bardziej krytyczny sposób, czy też częścią społecznego kontekstu jego rozwoju, ale pytaniem o samo kino i jego status: estetyczny, polityczny i etyczny. Kino jest bowiem nieuchronnie, i na wiele różnych sposobów, przywiązane do przemysłu i nie przypadkiem jego główny ośrodek nazywany jest „fabryką snów”. Ta zwyczajowa nazwa przyjęta na określenie produkcji wielkich wytwórni filmowych z Hollywood odnosi się przede wszystkim do systematycznej produkcji fantazmatów, ich porządkowania, optymalizowania, selekcjonowania. Kino głównego nurtu zarządza emocjami widzów, podpowiada im ideologiczne formy identyfikacji oraz sprzedaje określony obraz świata, każe śnić określone sny. Dlatego też, można dodać, jest ono także miejscem fabrykacji, w której wyobraźnia, percepcja, zmysłowość stają się przedmiotem zarazem mechanicznej obróbki i mechanicznej reprodukcji. Po pierwsze, zostają przełożone

11 Tenże, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. Cezary Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, red. Hubert Orłowski, PIW, Warszawa 1987, s. 14.

na określony typ zunifikowanego kodu (gatunkowego, narracyjnego, afektywnego). Po drugie natomiast – są powielane i rozpowszechniane tak, aby następne produkcje docierały już na dobrze przygotowany grunt. Pytanie o relację między kinem a taśmową produkcją jest więc w gruncie rzeczy pytaniem o to, do jakiego stopnia potrafi ono funkcjonować poza kontekstem tej przemysłowej dyscypliny. Innymi słowy, czy stać je na gest, w którym obok zmechanizowanego ruchu byłoby miejsce na wydarzenie jednostkowości porównywalne do tego, jakie znaleźć można na skalnych ścianach prehistorycznych jaskiń. Czy w przestrzeni obrazu skolonizowanej, a właściwie wytworzonej, przez model zestandaryzowanej produkcji, może przetrwać coś z siły i pojedynczości gestu inicjującego dzieje obrazów?

Mimo że kino funkcjonuje w ramach przemysłu, który określa warunki istnienia nie tylko techniki, ale i wyobraźni, gesty wcale z niego nie wyparowują, a nawet przeciwnie – intensyfikują się. W kinie wyróżnić można trzy rodzaje albo trzy poziomy występowania gestu. Pierwszym z nich jest gest pokazywania; wybór określonego fragmentu świata, który chce się przedstawić na ekranie. Każde ustawienie kamery, jej ruch lub bezruch, rytm poruszania się, rodzaj obiektywu – wszystko to zależy od konkretnej decyzji i konkretnego wykonania. Innymi słowy to jak film jest kręcony, jaki styl wizualny posiada i z jakiego punktu widzenia chce nam pokazywać świat, jest efektem gestu filmowca.

Serge Daney przypisywał temu poziomowi filmowej ekspresji kluczową rolę, pisząc, że „kino nie jest jedną z technik ekspozycji obrazów, ale sztuką ukazywania. Ukazywanie jest natomiast gestem, który zobowiązuje do patrzenia, oglądania. Bez tego gestu mamy do czynienia jedynie z targowiskiem obrazów”¹². Gest pokazywania ustanawia więc relację, tworzy płaszczyznę horyzontalnego kontaktu oraz buduje rodzaj współodpowiedzialności. W tym sensie kino autorskie, którego Daney był rzecznikiem,

12 Serge Daney, *Pérséverance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., Paryż 1994, s. 162.

stanowi – dzięki pojedynczości gestu ukazywania – rodzaj etycznego wyboru, decyzji, aby obraz filmowy był rodzajem egalitarnej wymiany z widzem. Czytając słowa francuskiego krytyka, trudno nie przypomnieć sobie rozważań Marie-José Mondzain, dla której pierwsze ślady dłoni na ścianach jaskini również były sygnałem wysyłanym przez pojedyncze ciało do drugiego, równego mu statusem ciała potencjalnego widza. Filmowiec dysponuje więc możliwościami podobnymi do tych, które Ernst Bloch przypisuje „szczęśliwej ręce”, której drobne poprawki nanoszone na świat kryją w sobie iście mesjański potencjał. Również dłoni filmowca otwierająca przed widzami okno na świat zawsze w określonym miejscu, „dobywa rzeczy z ich «rozproszenia», by na krótką chwilę nadać im niejako edeński charakter”¹³. Ów rajski status obrazu nie wynika z ich wewnętrznych właściwości, lecz raczej z faktu równego dzielenia się nimi przez ludzi.

Podstawową zasadą tego rodzaju gestu w kinie jest to, że dłoni, która go wykonuje, nie widać w obrazie, ale niejako z a p o s r e d n i c t w e m obrazu, skoro wpływa ona bezpośrednio na niemal wszystkie jego parametry. Dłoni filmowca jest więc negatywem, podobnie jak wiele z rąk odciśniętych w prehistorycznych grotach. Widzimy ją tylko poprzez to, jak prezentują nam się inne rzeczy, w j a k i s p o s ó b zjawiają się przed nami na ekranie. W tym sensie kino można traktować jako rodzaj „estetycznej odpowiedzi na antropologiczną zagadkę dłoni”¹⁴, nawet jeśli wykonywany w nim gest podlega także logice taśmowej produkcji.

Gest samego filmowania może też stanowić podstawę do ważnych rozróżnień i typologii w obrębie kina, jak pokazały rozważania Haruna Farockiego i Antje Ehmann w ramach Berlińskiego Forum Dokumentalnego odbywającego się w 2012 roku. W trakcie prowadzonych przez siebie warsztatów starali się oni odpowiedzieć na pytanie, jaka jest różnica między gestem dokumentalnym a gestem fabularnym na podstawowym poziomie ukazywania, obchodzenia się z kamerą. Najprostszym sposobem

13 Ernst Bloch, *Szczęśliwa ręka*, przeł. Adam Lipszyc, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 13, s. 200. Całość książki, z której pochodzi ten fragment, por. Ernst Bloch, *Ślady*, przeł. Anna Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

14 Emmanuelle André, *Le cinéma, art (négatif) de la main*, dz. cyt., s. 312.

podsumowania ich wniosków jest stwierdzenie poczynione przez Ehmann w ich wspólnej rozmowie z Volkerem Pantenburgiem, zgodnie z którym „w filmach dokumentalnych kamera goni za wydarzeniami, podczas gdy w filmie fabularnym może je antycypować”¹⁵. Przy bliższym przyjrzeniu się tej dystynkcji okazuje się, że relacja pomiędzy gestem dokumentalnym i gestem fikcyjnym, dwoma rodzajami ukazywania, jest o wiele bardziej złożona i niejednoznaczna, niż może wydawać się na pierwszy rzut oka. Nie ma bowiem czystego dokumentu, podobnie jak, wedle słów Farockiego, każdy film fabularny – również dzięki drobnym śladom gestów filmowania, które wymykają się często logice narracji i ograniczeniom stylu – jest „dokumentem o swoim własnym powstawaniu”¹⁶.

Oś dystynkcji można przeprowadzić jednak także w innym miejscu. Jak mówi Farocki, „w każdej panoramie zawarty jest komponent gestu. Nie jest to wyłącznie określona technika, ale także coś, co symbolizuje postawę autora”¹⁷. W związku z tym można powiedzieć, że im bardziej wyczuwalna jest obecność gestu w filmowym obrazie, tym większa jest jego niezależność wobec taśmowej reprodukcji. Na przykład w filmach produkowanych w Hollywood wiele aspektów filmowego języka funkcjonuje trochę tak, jak sprzęty w niemal doskonale zautomatyzowanej fabryce. Prowadzenie kamery, ostrość, kolorystyka – wszystko to łączy się zazwyczaj w rodzaj pakietu wpisanego również w szersze powiązania gatunkowe czy całkowicie komercyjne. Z drugiej strony, kino autorskie zawsze starało się odróżniać poprzez idiomatyczny charakter swoich gestów filmowania, niezależność wobec narracyjnych schematów i estetycznych kanonów wypracowywanych przez filmy głównego nurtu.

Oczywiście opozycja ta jest dziś o wiele bardziej skomplikowana, ponieważ ani Hollywood nie jest całkowicie podporządkowany mechanicznej reprodukcji (i Daney należy do tego pokolenia

francuskich krytyków, które – promując kino autorskie – rozpoznało w niektórych amerykańskich reżyserach prawdziwych autorów¹⁸), ani kino autorskie nie jest całkiem wolne od konwencji i kalkulacji (o czym świadczy dobitnie choćby nazwa „kino arthousowe” używana jako określenie pewnego segmentu rynku filmowego). Napięcie wynika tu więc raczej z różnicy stopnia niż natury, w każdym wypadku zaś dotyczy tego, jak dalece uda się ujednostkować gest filmowania, nadać mu choćby minimalne znamiona wyjątkowości. Być może w świecie, w którym nawet kino autorskie stało się elementem towarowej wymiany, ostatnie rezidua gestu tkwią w usterkach, owych krótkich momentach niedoskonałości, w których film ukazuje prawdę na temat swojego powstawania.

Innym poziomem obecności gestu w filmie są gesty występujących na ekranie postaci – realnych bądź fikcyjnych. Kino zajmuje się przecież przede wszystkim, jak zauważa Maurice Merleau-Ponty, „ukazywaniem postaw i zachowań człowieka, bezpośrednim wglądem w ten specyficzny sposób bycia w świecie, traktowania rzeczy i innych, który staje się dla nas widoczny poprzez gesty, spojrzenie, mimikę i który określa w sposób oczywisty znane nam osoby”¹⁹. W tej pracy ukazywania „świadomości rzuconej w świat”²⁰ kino napotyka jednak zasadniczy problem, który znajduje swój wyraz w rozdzwiewku, do jakiego dochodzi wśród teoretyków i praktyków filmu w kwestii tego, jak traktować, a przede wszystkim jak wartościować, reprezentację ludzkiego gestu w kinie²¹.

Z jednej strony autorzy tacy jak Béla Balázs upatrują w filmie szansy na reintegrację ludzkiej ekspresji, powrót do źródeł po wiekach niezawinionej alienacji i rozproszenia we wzajemnie

18 Por. *La Politique des auteur. Textes*, red. Antoine de Baecque, Gabrielle Lucantonio, Cahiers du cinéma, Paryż 2001.

19 Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, w: tegoż, *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, Paryż 1966, s. 11 (paginacja według wydruku z internetu).

20 Tamże.

21 Na temat dyskusji wokół statusu gestu w kinie niemym, por. Frank Kessler, *Anmerkungen zur Geste im frühen Film*, w: *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, red. Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus, Transcript Verlag, Bielefeld 2009, s. 75–80.

15 *Control and Contingency. Excerpts from a Conversation Between Antje Ehmann, Harun Farocki and Volker Pantenburg*, w: *Berlin Documentary Forum 2*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2012, s. 12.

16 Tamże, s. 13.

17 Tamże, s. 17.

nieprzekładalnych językach i umownych znakach. „Film niemy wyzwolił widzialnego człowieka (zwłaszcza tego jedynie widzialnego człowieka) z ciasnych ram, z izolowanej przestrzeni sceny, stawiając go stale pośród całego jego otoczenia”²². Co więcej, Balázs uznawał nawet, że ów renesans widzialności człowieka może również prowadzić do powstania nowej, ogólnościowej wspólnoty politycznej. „Duch filmu [...] jest duchem postępu. Mimo wszystko! Dzięki niemu film może stać się sztuką ludu całego świata. I gdy to się kiedyś stanie, lud świata, znajdzie dla swego ducha gotowy film wyrażający go w sposób adekwatny”²³. Na drodze postępu kino nie idzie jednak wyłącznie do przodu, korzystając z najnowszej aparatury umożliwiającej rejestrację ruchu w obrazie, ale także wstecz – ku najbardziej archaicznym formom ekspresji. „Ludzkość już teraz uczy się bogatego i pięknego języka – mowy twarzy, gestów i ruchów. Nie jest ona językiem umownym zastępującym słowa, językiem głuchoniemych, lecz wizualną korespondencją dusz, które się ucieleśniły. Człowiek staje się znów widzialny. [...] Jednak gest i ruch są prastarym językiem ludzkości”²⁴. W ramach tej odważnej i optymistycznej wizji to, co nowoczesne, idzie ręką w rękę z tym, co prehistoryczne, a kino, ten najbardziej uprzemysłowiony rodzaj sztuki, podaje dłoń twórcom naskalnych malowideł ponad wiekami historii zdominowanej przez słowo. Rewolucja czerpie tym samym swoją energię z tego, co archaiczne, odnajdując iście ludzki pierwiastek w samym oku cyklonu uprzemysłowienia.

Z drugiej strony kino było również postrzegane jako miejsce najwyższej alienacji ludzkiej ekspresji, w którym gesty poddane zostają fragmentacji, montażowi, dekompozycji i reprodukcji, sprawiając tym samym, że widziany na ekranie człowiek w niczym nie przypomina tego, który niegdyś stał przed kamerą. Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* cytuje dobitne słowa Luigi Pirandella poświęcone tej kwestii.

Aktor filmowy czuje się jak na obczyźnie; wygnany nie tylko ze sceny, lecz również ze swojej własnej osoby. Prześladuje go przykre wrażenie niewytłumaczalnej pustki, wynikające stąd, że jego ciało staje się powierzchownym eksponatem, że jego osobowość gdzieś się ulatnia, ograbiona ze swej realności, swego życia, swego głosu i odgłosów towarzyszących jego ruchom, aby zamienić się w niemy obraz, który przez moment drży na ekranie, po czym znika w ciszy. [...] Mała aparatura będzie jego cieniem grać przed publiką, on zaś musi się zadowolić tym, że gra przed nią. [...] Po raz pierwszy – za sprawą filmu – człowiek znajduje się w sytuacji, kiedy musi działać wprawdzie jako żywa osoba, wszelako rezygnując z jej aury. Aura bowiem istnieje w nierozzerwalnej więzi z miejscem i czasem jego istnienia. Nie zna kopii²⁵.

Do tych słów Benjamin dodaje jednak kilka uwag od siebie, które, choć idą w podobnym kierunku, komplikują nieco status filmowego obrazu. Chociaż dla filmowej prezentacji ludzkich gestów charakterystyczne jest to, że „wymogi maszynierii zmuszają do rozbicia gry aktora na szereg dających się montować epizodów”, efekt może okazać się zaskakujący. „Nie ma bardziej drastycznego dowodu na to, że sztuka wymknęła się z krainy «pięknych pozorów», uchodzącej dotychczas za jedyną niwę, na której może istnieć”²⁶ – stwierdza Benjamin, sugerując być może, że alienacja aktora w obrazie filmowym jest zarazem szansą na jego wyzwolenie spod uwodzicielskiej mocy iluzji.

Kino jako fabryka gestów, miejsce w którym zostają one poddane mechanicznej obróbce, staje się w ten sposób polem bitwy, obszarem napięcia między ekspresją a aparaturą, jednostkowością a anonimowością, autentycznością a alienacją, której stawką jest ni mniej ni więcej tylko to, co Balázs nazwał „widzialnością człowieka”. To dlatego być może Giorgio Agamben, nawiązując zarazem do Benjamin i Baláza, mógł napisać:

22 Béla Balázs, *Wybór pism*, przeł. Karol Jung, Raoul Porges, WAiF, Warszawa 1987, s. 270.

23 Tamże, s. 289.

24 Tamże, s. 55.

25 Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 219.

26 Tamże, s. 221.

W kinie społeczeństwo, które utraciło swoje gesty, stara się odzyskać to, co utraciło, uznając jednocześnie tę stratę. Epoka, która utraciła swoje gesty, pogrąża się (właśnie z tego powodu) w obsesji na ich punkcie. Dla ludzi pozbawionych wszelkiej naturalności każdy gest staje się przeznaczeniem. Im bardziej gesty, pod wpływem niewidzialnych sił, traciły swoją pewność, tym bardziej życie stawało się nieodgadnione [*indecifrabile*]. To w tym czasie burżuazja, która jeszcze kilka dekad wcześniej pewnie dysponowała swymi symbolami, pada ofiarą wewnętrzności i oddaje się psychologii²⁷.

W tym fragmencie rozważań Agambena ogniskuje się dramatyczne napięcie, jakie wynalazek kina wprowadził do historii ludzkiej ekspresji. Jest to bowiem miejsce uświadomienia skrajnej alienacji gestu oraz – być może – jego powtórnej, choć już całkiem nowej, tworzonej na nowych warunkach, dezalienacji.

Symptomy choroby, tym bardziej intensywne, im bardziej nieustęplicy staje się jej przebieg, mieszają się tutaj nieustannie z oznakami nadchodzącego zdrowia. Język gestów funkcjonuje w stanie permanentnej niejasności, nawet jeśli sama gestykulacja aktorów sukcesywnie się upraszcza i kanonizuje. Czy sugestia Agambena, że psychologiczna wiarygodność przedstawianej w klasycznym filmie fabularnym historii stanowi odpowiednik ideologii próbującej zasłonić nieodwracalny kryzys burżuazji, daje się przełożyć na jakieś rozróżnienia czy też zalecenia estetyczne? Czy istnieje jednoznacznie emancypacyjny i jednoznacznie ideologiczny język gestów?

W kinie można jednak wyróżnić jeszcze jeden, najbardziej ogólny, poziom obecności gestu. Béla Balázs nazwał go kiedyś „gestem filmu [*Bildgebärde*]” zaznaczając, że z pewnego punktu widzenia „cały obraz [filmowy] wykonuje j e d e n gest”²⁸. Oznaczałoby to, że cała mnogość poszczególnych gestów ukazywania i ekspresji składa się na pewnego rodzaju pojedynczy i skondensowany gest, jakim jest dany film w przestrzeni społecznej. Ów gest jest kondensacją wszystkich podjętych decyzji w jeden akt

etycznego odniesienia do świata. Przypominają się tu rozważania Georga Lukácsa na temat Kierkegaarda, w których stwierdził on, że duński filozof „całe swe życie budował na jednym geście. Jak tło dla tego gestu jest każde jego pismo, każda walka, każda przegrana; zaistniały one być może tylko po to, by gest ten mógł tym czyściej i bardziej wyraziście wydobyć się z nieuporządkowanej wielorakości życia”²⁹. Taki skupiony, nabrzmiały mnogością poszczególnych decyzji, gest może być udziałem filmowca i łączyć jego film z „potrzebą życia, występującą z siłą tego wszystkiego, co pierwotne i podstawowe. [...] Jest być może paradoksem; jest punktem, w którym przecinają się rzeczywistość i możliwość, twarda materia i powietrznosc, skończoność i nieograniczenie, forma i życie”³⁰.

Każdy film jest więc faktycznie niczym ziemia, której poszczególne warstwy różnią się od siebie wyraźnie, a zarazem ściśle do siebie przylegają, tworząc jedną zwartą masę. Trzy wymiary filmowego gestu również nieustannie się ze sobą stykają, zależą od siebie, choć pozostają wciąż odrębne. Czy można uczynić z filmu doniosły etyczny akt, tworząc go z trywialnych ujęć i ogranych form ekspresji? Czy film złożony z samych, genialnych sekwencji staje się automatycznie pięknym gestem w zewnętrznym świecie? W którym miejscu najsilniej zaznacza się zależność filmowej ekspresji od automatyzacji zmysłów? Podobne pytania można by mnożyć.

W każdym obrazie filmowym te trzy warstwy gestu współlistnieją ze sobą i wyznaczają, za każdym razem inną, dialektykę pomiędzy kinem a rzeczywistością społeczną. Jeśli chcielibyśmy poszukiwać istotnego napięcia pomiędzy zmechanizowanym ruchem ciała a pojedynczością gestu, powinniśmy szukać go na wszystkich trzech poziomach osobno, a także w ich charakterystycznym powiązaniu ze sobą w każdym poszczególnym filmie.

27 Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. Paweł Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 297.

28 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem 2001, s. 35.

29 Georg Lukács, *Forma roztrząskana o życie: Søren Kierkegaard i Regine Olsen*, przeł. Czesław Tarnogórski, w: tegoż, *Pisma krytyczno-teoretyczne*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 93.

30 Tamże.

Napięcie to można również ująć jako dialektyczną opozycję między narzędziem a urządzeniem. Kino może być poręcznym narzędziem służącym do orientacji w świecie oraz etycznego zajmowania w nim własnego miejsca, ale może także stanowić rodzaj urządzenia, które kolonizuje ludzkie podmioty, dyktując im bezwzględne schematy doświadczenia, odczuwania i działania³¹. Być może zresztą kino nie może być w ogóle jednym, nie będąc po trosze również drugim i dlatego tak dramatycznie wygląda w nim niekiedy opisana przez Agambena dwuznaczność „przyznawania się do utraty gestów” oraz próby ich restytucji.

Trzy poziomy gestu – gest filmującego, gest filmowanego i gest filmu – odpowiadają w pewnym sensie rozróżnieniu, jakie wprowadził Bertolt Brecht między gestyką [*Gestik*], gestami [*Gesten/Gebärden*] oraz gestusem [*Gestus*], próbując uporządkować środki, jakimi dysponuje w zderzeniu ze światem społecznym teatr epicki. Pierwszy poziom określał on jako to, co w cielesnej komunikacji najbardziej podstawowe, codzienne, a zatem pozbawione jeszcze kodu znaczeniowego czy określonej symboliki. Odpowiednikiem gestyki w obrębie filmu byłby akt ukazywania dostrzegalny w ruchu kamery. To, co Brecht nazywa gestem, wyraża już określone znaczenia, jest jakimś rodzajem języka, który pozwala ludziom komunikować się ze sobą za pomocą ciała. Jego odpowiednikiem w filmie byłyby gesty aktorów ukazywane na ekranie. Wreszcie gest filmu przypominałby to, co Brecht nazywa gestusem. „Przez gestus rozumiemy cały kompleks [*ganzen Komplex*] najróżniejszego rodzaju gestów i wyrażań [*Ausserungen*], które leżą u podstaw różnych działań międzyludzkich, oraz zachowanie wspólne wszystkim biorącym udział w tych działaniach [...] lub też kompleks gestów i wyrażań, które wykonane przez człowieka prowokują określone zachowania u innych, albo wreszcie sposób bycia [*Grundhaltung*] pojedynczego człowieka. [...] Gestus zawsze oznacza stosunek

31 Na ten temat, por. Giorgio Agamben, *Czym jest urządzenie?*, przeł. Jakub Majmurek, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 82–101.

ludzi do siebie nawzajem”³². Ten ostatni poziom, w którym filmowiec może poczuć się najbardziej samotny, najbardziej oderwany od wieloznaczności życia, jest zarazem najbardziej radykalnym otwarciem na uspołecznienie, najbardziej śmiałą próbą odnowienia sensu zbiorowości jako takiej.

Jeśli, jak pisał Merleau-Ponty, „dramat filmowy ma, by tak rzec, ciaśniejsze ziarna niż dramaty realnego życia i dlatego rozwija się w świecie bardziej wyrazistym od świata rzeczywistego”³³, wówczas mieszanka różnych poziomów gestu, wypadkowa ich pojedynczych punktów styku, pokazuje świat w jakieś nowej konfiguracji. Jest – jeśli można posłużyć się taką metaforą – za każdym razem nowym aktem założycielskim ludzkości, tak jak źródłem historii obrazu mógł stać się banalny w swej istocie gest odciśnięcia swej dłoni na skalnej płaszczyźnie. W tym geście – albo wiążące gestów – tkwi zawsze iskra potencjalnej rewolucji, rozumianej jako cięcie między dotychczasowym i proponowanym przez film układem zależności, odniesień i znaczeń. Innymi słowy obraz świata przemija, dramatycznie, w każdym filmie, a każdy nieudany film jest porażką rewolucyjnej sprawy, nawet wówczas, gdy twórcy nie mają o tym pojęcia.

Jak może wyglądać krytyka kultury uprawiana za pomocą formy filmowej, pokazuje najlepiej twórczość Haruna Farockiego, w której wrażliwość na wewnętrzne życie poszczególnych obrazów idzie zawsze w parze z teoretycznym rozmachem przekraczającym nie tylko ramy poszczególnych filmów, ale nawet kina jako takiego³⁴. W jego bogatej filmografii nie brakuje też filmów

32 Bertolt Brecht, *Gestik*, tegoż, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem 1963, s. 213. Na temat dialektycznego pojmowania gestu u Brechta, por. Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso Books, Nowy Jork & Londyn 1998, s. 89–131. Por. też: Eli Friedlander, *Gesture: Benjamin and Brecht*, w: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, red. Gad Kaynar, Linda Ben-Zvi, Tel Aviv University, Tel Awiw 2005, s. 23–35.

33 Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, dz. cyt., s. 11.

34 Na temat twórczości Haruna Farockiego jako kontynuacji myśli krytycznej filmowymi środkami, por. Nicole Brenez, *Harun Farocki and the Romantic*

w całości poświęconych problemowi gestu oraz kulturowej roli, jaką odgrywa w historii ekspresja dłoni. Pierwszym z tego rodzaju filmów jest *Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied* (1988), dokument poświęcony tytułowej postaci, która łączy w sobie zawód kowala i pasję pisarza, kondycję emigranta z nazistowskich Niemiec i radykała przywiązanego do ideałów komunistycznej rewolucji. W swoim filmie Farocki odwiedza Glasera w jego paryskim domu i warsztacie, rozmawia na temat pracy manualnej, relacji między pisaniem i kuciem w metalu, pokazując zarazem swojego bohatera podczas obu tych czynności. Glaser przekonuje go, że ręka wykonując powtarzalne ruchy młotka w trakcie produkcji wazy albo garnka, „myśli” nie mniej niż wówczas, gdy podejmuje trud konstruowania zdań czy komponowania literackiej narracji. I sekret połączenia, w jednym ciele i w jednym życiu, tych dwóch cielesnych dyspozycji stanowi centralny punkt tego równie błyskotliwego, co skromnego dokumentu³⁵.

Innym dziełem, w którym Farocki przygląda się obecności rąk w obrazie filmowym w sposób o wiele bardziej złożony i krytyczny, jest *Der Ausdruck der Hände* (1997). Wpisuje się on w szersze poszukiwania, w ramach których filmowiec próbował sformułować projekt „archiwum filmowej ekspresji”³⁶, czyli rodzaju słownika, który zamiast badać historię słów i ich kulturowych sensów, miałby z podobnym naukowym nastawieniem pochylić się nad

Genesis of the Principle of Visual Critique, w: Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, Koenig Books/Raven Row, Londyn 2009, s. 128–143; Thomas Elsaesser, *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*, w: Harun Farocki. *Working on the Sight-Lines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, s. 11–43; Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, Les Éditions de Minuit, Paryż 2010, s. 71–195.

35 Podobną refleksję, ledwie dwa lata wcześniej, podjął w swej książce Patrice Loraux. Por. tegoż, *Les sous-mains de Marx: Introduction à la critique de la publication politique*, Hachette, Paryż 1986. Na temat filmu Farockiego, por. Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006, s. 269. Zarówno film, jak i książka zadłużone są w koncepcji „myślenia za pomocą dłoni” Denisa de Rougemont, którą inspirować mógł się również sam Glaser. Por. Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, Gallimard, Paryż 1972.

36 Wolfgang Ernst, Harun Farocki, *Towards an Archive for Visual Concepts*, w: Harun Farocki. *Working on the Sight-Lines*, dz. cyt., s. 273.

motywami wizualnymi, dokonując w ten sposób także „istotnych rozróżnień w obrębie języka filmowego”³⁷. Pierwszym filmem zrealizowanym w ramach tych poszukiwań jest *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), w którym Farocki gromadzi sceny z historii filmu przedstawiające robotników wychodzących z fabryki po zakończonej pracy albo w trakcie strajku, próbując w ten sposób zastanowić się nad relacją między obrazem filmowym a przedstawieniem pracy³⁸.

Głównym tematem *Der Ausdruck der Hände* jest znaczenie, funkcja i historia ekspresji dłoni w kinie, o których Farocki opowiada, używając również fragmentów zaczerpniętych z licznych filmów dokumentalnych i fabularnych, a także wspierając się podręcznikami do gry aktorskiej z okresu krzepnięcia klasycznych wzorców narracji filmowej³⁹. W swych rozważaniach skupia się przede wszystkim na fabularnej i historycznej roli, jaką odgrywało połączenie ekspresji dłoni z rozwojem filmowego języka. „Pierwsze zbliżenia w historii filmu skupiały się na ludzkiej twarzy, ale następne pokazywały już dłonie. Zbliżenia te izolują, podkreślają i powiększają: dłonie, które chciwie chwytają szklankę, trzymają rewolwer, trzęsą się ze strachu albo zaciskają w gniewie. Zbliżenie twarzy jest czymś całkowicie odmiennym od zbliżenia dłoni”⁴⁰. Już z tego krótkiego fragmentu refleksji Farockiego można wysnuć wniosek, że kino rozumie on raczej jako pole napięć zapisanych w gestach ciał niż przestrzeń swobodnej ekspresji ducha rozpisanej na psychologię postaci. Dłoń przeciwstawia się tutaj wyrażnie twarzy, tworząc coś na kształt polemicznego nurtu w historii filmu, przenikniętego społecznym dramatem, w jakim bierze udział kino, a którego sama filmowa narracja jest często jedynie zasłoną. „Dłonie wydają się niekiedy ujawniać to, co twarz

37 Tamże.

38 Tekst narracji Farockiego czytany z offu doczekał się tłumaczenia na polski. Por. Harun Farocki, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Mikołaj Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36, s. 57–61.

39 Por. Dyk Rudenski, *Gestologie und Filmspielerei. Abhandlungen über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Hoboken-Presse, Berlin 1927.

40 Fragment ścieżki narracyjnej z offu cytowany przez samego artystę. Wolfgang Ernst, Harun Farocki, *Towards an Archive for Visual Concepts*, dz. cyt., s. 274.

próbuję ukryć, na przykład gdy ktoś gołymi rękami kruszy szklankę starając się jednocześnie zachować równowagę w obliczu emocjonalnego wstrząsu. [...] Dłonie nie są tak zdolne do kłamstwa jak twarz; pokazują prawdę w bardziej bezpośredni sposób, co kiedyś wydawało się prawdziwe w niższych klasach społecznych. Dłonie są przeznaczone do języka gestów⁴¹. Należałoby jednak dodać, że ten bezpośredni wyraz prawdy odbywa się za cenę niejednoznaczności: ekspresja dłoni jest o wiele mniej określona i skodyfikowana niż mimika twarzy, dlatego kino przypisane do rąk jest kinem zarazem bliższym rzeczywistości i mniej przejrzystym.

Niejako na potwierdzenie tych teoretycznych założeń *Der Ausdruck der Hände* otwiera analiza sekwencji z filmu *Pickup on South Street* (1953) Samuela Fullera, w której oglądamy kradzież dokonywaną w zatłoczonym autobusie. Złodziej łapie kontakt wzrokowy z młodą kobietą. W tej wymianie jest coś z uwodzenia, co zaznaczają dość wyzywająco otwierające się usta kobiety. W tym samym momencie dłoń mężczyzny otwiera jej torebkę i wyciąga z niej portfel. Całą scenę obserwuje dwóch detektywów, z których jeden – już po wyjściu mężczyzny z autobusu – pyta: „Co się stało?”, a drugi odpowiada mu: „Jeszcze nie jestem pewien”. Scena ta, oprócz ścisłego związku z cytowanym powyżej rozróżnieniem między ekspresją dłoni i ekspresją twarzy, sugeruje także, że sam obraz filmowy nieustannie balansuje na granicy tych dwóch rodzajów komunikatu. Z jednej strony uwodzi, fascynuje swoją powierzchnią, obiecuje coś więcej, niż to, co widzimy, a zarazem – z drugiej strony – sięga do naszych portfeli i znika w tłumie. Mistrzostwo filmu Fullera polega jednak na tym, że również w samym akcie kradzieży zawarty jest rodzaj zmysłowego naddatku, pieszczoty, którą przy odrobinie dobrej woli można by uznać za część uwodzenia.

Niejednoznaczność gestu dłoni, jej nieoznaczoność w ramach filmowej narracji, w której skądinąd odgrywa ona coraz bardziej określoną funkcję narracyjną (co Farocki stara się również pokazać w swoim filmie), ujawnia się w pełni nie tylko w analizowanych przez twórcę fragmentach filmów, ale także w jego własnej

41 Tamże.

strategii autorskiej. Komentując ten film, Volker Pantenburg nazwał ją „refleksyjnością”: „Refleksyjność dłoni, przywoływana w filmie wielokrotnie, polega tutaj również na tym, że stanowi ona medium pośredniczące między metapoziomem (praca samego Farockiego) a poziomem przedmiotowym (praca filmu)”⁴². W *Der Ausdruck der Hände* nieustannie przemieszczamy się pomiędzy różnymi płaszczyznami filmowego gestu. Farocki pokazuje wybrane przez siebie fragmenty na niewielkim ekranie telewizyjnym, aby w kadrze swojego filmu umieścić również własne ręce, stół z papierami, notatnik. Cały dokument jest więc w pewnej mierze wykładem, a zarazem performatywną realizacją tego, o czym mówi. Również napięcie między biegunem swobodnej czy jednostkowej ekspresji a biegunem ekspresji podporządkowanej reżimowi taylorowskiej maszyny produkcyjnej znajduje tutaj swoje odzwierciedlenie⁴³. Choćby w analizie sekwencji z amerykańskiego filmu propagandowego *Hands* (1944), w którym pilną pracę na taśmie przedstawia się jako akt patriotyczny wymierzony w państwa osi.

Przenosząc ten problem również na poziom własnych gestów autorskich, Farocki tworzy wielką ekspresyjną polemikę z efektami uprzemysłowienia. Wielokrotnie manifestuje swoją całkowitą suwerenność, ucinając pokazywane przez siebie sekwencje w arbitralnym momencie, puszczając je ponownie, wykonując przed ekranami zamazyste i znaczące gesty, wreszcie czyniąc ze swych własnych dłoni rodzaj metaforycznego ekranu. Jego narracja zza kadru osadza zaś owe gesty w polu społecznym, ujawnia ich właściwą, antropologiczną motywację⁴⁴. W tych nieco teatralnych zabiegach w samym środku filmu o historii filmowych motywów Farocki czyni również – trochę jak złodziej z filmu Fullera – coś w zasadzie przeciwnego do tego, co pokazuje. O ile bowiem kulturowo-historyczną narrację jego filmu można zrozumieć, jak

42 Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, dz. cyt., s. 269.

43 Por. tamże, s. 274.

44 Na temat gestów montażowych w kinie eksperymentalnym, por. Marie-Luise Angerer, *Das Medium der Geste*, w: *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, dz. cyt., s. 25–33.

czyni to na przykład Pantenburg, jako sugestię, że „wraz z końcem XX wieku nie tylko skończyło się kino, [...] ale także dłonie stały się bezużyteczne”⁴⁵, o tyle jego zawartość ekspresyjną należy uznać za radykalne zaprzeczenie tej tezy. I również z tego pomieszczenia *Der Ausdruck der Hände* czerpie swoją siłę.

Farocki powrócił do gestów dłoni, jako głównego, a właściwie jedyne go tematu, w filmie *Übertragung* (2008), który pokazuje kontakt ludzkich rąk z obiektami kultu, pomnikami, miejscami pamięci. W swoistym abecadle, słowniku najważniejszych pojęć określających twórczość artysty Antje Ehmman i Kodwo Eshun pod hasłem „gest” umieścili krótki opis, a zarazem interpretację, jednego z jego ostatnich filmów. „Te gesty dotyku tworzą krąg wymiany: ludzie przekazują swoje zapomnienie minerałowi, który przechowuje je dla nich; w zamian za to, pomniki użyczają swojej trwałości ludziom, z których każdy wyzwala się w ten sposób spod jarzma pamięci i zabiera ze sobą pocieszenie kamienia. Granit będzie pamiętał”⁴⁶. Z tego punktu widzenia film Farockiego jest po prostu serią sfilmowanych aktów interpasynośności⁴⁷, w ramach których ludzie oddelegowują na przedmioty realne bądź symboliczne działanie, którego nie są w stanie podjąć sami. Znowu filmowy obraz gestu ukazuje jakiś rodzaj nie-działania, wyuczonej bierności realizującej społeczną normę albo dominującą ideologię. Rzeczywiście, jest w pokazywanych tu gestach kultu coś mechanicznego, przewidywalnego; coś na kształt taśmowej produkcji turystycznych wspomnień (Farocki wskazuje też, jak niektóre zachowania są programowane przez przewodniki turystyczne albo stare filmy).

Zarazem jednak w *Übertragung* daje się wyczuć jakiś rodzaj fundamentalnej dyskrekcji, skupienia na gestach, które w ogólnej i czysto teoretycznej interpretacji skazane byłyby na zapomnienie, niemal zanim w ogóle zostały wykonane. Symboliczną wymianę między ludzkim ciałem a martwym pomnikiem oddziela od obrazu filmowego cięcia, którego obraz nie jest w stanie przekroczyć.

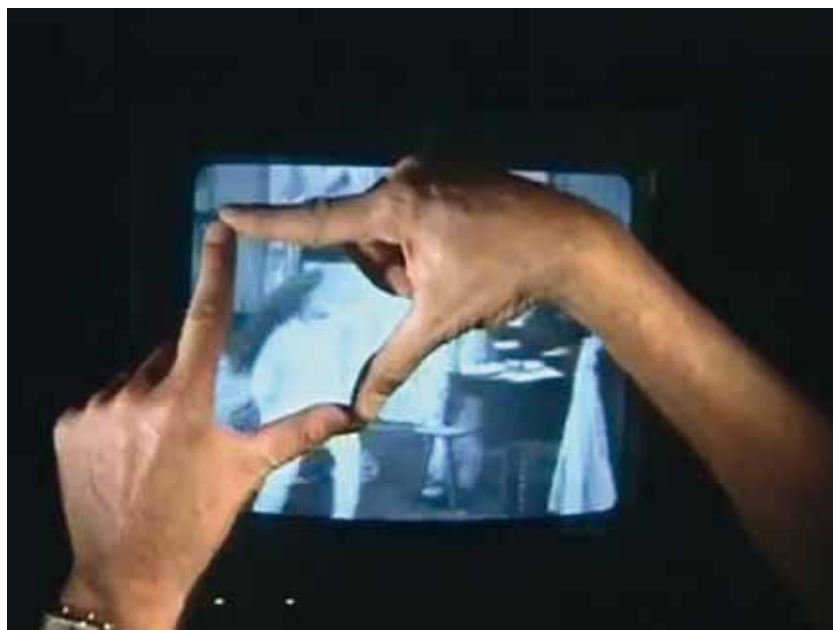
⁴⁵ Tamże, s. 274.

⁴⁶ Antje Ehmman, Kodwo Eshun, *A to Z of HF or: 26 Introductions to HF*, w: Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*, dz. cyt., s. 207.

⁴⁷ Por. Robert Pfaller, *Ästhetik der Interpassivität*, Philo Fine Arts, Hamburg 2008.



Harun Farocki, *Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied* (1988).
Fotogram z filmu.



Harun Farocki, *Ausdruck der Hände* (1997). Fotogram z filmu.



Harun Farocki, *Übertragung* (2008). Fotogram z filmu.



Ali Kazma, *Jeans Factory* (2008). Fotogram z filmu.
Abounaddara, *The Smitters for Damascus*. Fotogram z filmu.

Nie da się pokazać dotyku, można jedynie spróbować zawrzeć w swych obrazach jego zagadkę. A jest ona nie tylko zagadką tytułowego „przekazu” czy też symbolicznego transferu, ale także historii tych gestów, ich archaicznego pochodzenia. Do tej sytuacji dobrze pasuje komentarz Farockiego z filmu *Der Ausdruck der Hände*: „gesty te mają długą historię. W każdym współczesnym geście swoje echo znajduje wiele z tych przeszłych historii”⁴⁸. Dotyk odcisku dłoni Jezusa ze świątyni w Jerozolimie czy ręka położona na sercu popiersia Petera Ruperta Mayera w kościele jezuickim w Monachium to przykłady nie tylko indywidualnego rytuału oczyszczenia, ale w jakiejś mierze także dialogu z samą historią, jej odczyniania. W tych ukradkowych, czasem dość machinalnych gestach zawsze komunikuje się coś, co wykracza poza współczesność, a nawet poza sens samego rytuału. I to coś jest być może tak stare, jak historia obrazów wytwarzanych przez ludzkie ręce. Dyskrekcja Farockiego służy także dotarciu do tego wymiaru za pomocą filmowej narracji.

Nie mogąc ukazać wprost ani samego dotyku, ani pełnego sensu symbolicznej wymiany między człowiekiem a kamieniem, artysta portretuje ciała w poszukiwaniu wytnienia oraz klasyfikuje powstałe z tego dążenia formy ekspresji: „gest skupienia”, „gest milczącej modlitwy”, „gest powstrzymania się od gestu”, itd. Z tych elementarnych form ucieleśnienia powstają w *Übertragung* mikro-opowieści, w których ciężar obrazu wydaje się wykraczać poza proste dokumentowanie turystycznych rytuałów. Na przykład: zwiedzający Vietnam War Memorial w Waszyngtonie przystają obok wielkich tablic z nazwiskami poległych żołnierzy, a następnie dotykają wygrawerowanych w kamieniu imion. W ten sposób ich ręce odbijają się w wypolerowanej płaszczyźnie pomnika, zamieniając dotyk w nowy obraz. „Zwierciadło oznacza doczesność. Za nim znajdują się zaświaty, świat zmarłych, którzy jeszcze nie całkiem odeszli” – komentuje Farocki. Niczym w jaskini Chauveta dotknięcie ściany jest zarazem próbą zbliżenia i aktem zaznaczającym nieprzemierzalny dystans, który w tym

⁴⁸ Wolfgang Ernst, Harun Farocki, *Towards an Archive for Visual Concepts*, dz. cyt., s. 274.

wypadku jest różnicą między życiem a śmiercią, a być może także między teraźniejszością a katastrofą dziejów. Wraz z artystą odwiedzamy także Buchenwald, gdzie przed wejściem na teren byłego obozu koncentracyjnego znajduje się tablica z wymienionymi narodowościami osadzonych niegdyś za bramą więźniów. Jest ona elektrycznie podgrzewana do temperatury 37 stopni Celsjusza, a więc jej dotknięcie oznacza metaforyczny kontakt z żywym ludzkim ciałem, jest gestem mesjańskiej naprawy tego, co w historii zostało bezpowrotnie zniszczone i znieważone. „Ciepło ludzkiego ciała przeciw zimnu obozu” – komentuje Farocki, pokazując topniejący na tablicy śnieg.

Film *Der Ausdruck der Hände* kończy się długą analizą sekwencji z nazistowskiego filmu propagandowego pokazującej robotnika w fabryce broni dotykającego czule przesuwającej się po taśmie produkcyjnej lufy działa. Farocki dzieli się przy okazji refleksją głoszącą, że dotyk ma wymiar magiczny i oznacza akt prawdziwej czci. W *Übertragung* ten niepojęty kult uprzemysłowienia znajduje swoje biegunowo przeciwstawne dopełnienie w postaci aktów czci wobec ofiar jego najbardziej skrajnych konsekwencji. Między jednym i drugim dotykiem tkwi – nieprzedstawiony – kataklizm wojny. Trudno wyobrazić sobie większy ciężar w pojedynczym geście dłoni, podobnie jak trudno pomyśleć o bardziej zdumiewającym połączeniu filmowej odwagi z dyskrecją.

Złożoność możliwych relacji pomiędzy różnymi rodzajami gestów w obrębie obrazu filmowego, a także napięcie między pojedynczością gestu a zmechanizowaną pracą we współczesnym świecie, znajduje fascynujące formy wyrazu w twórczości Ali Kazy, tureckiego artysty wizualnego i filmowca. W swych krótkometrażowych filmach pokazuje on zazwyczaj przedstawicieli różnych zawodów przy pracy: urzędnika stemplującego dokumenty (*Clerk*, 2011), pracownice fabryki jeansów (*Jeans Factory*, 2008), robotników produkujących kryształowe naczynia (*Crystal*, 2015), konstruktora samochodów (*Automobile Factory*, 2012), itd. Materiał, powstały w wyniku wielogodzinnych obserwacji,

artysta poddaje bardzo wyrazistemu montażowi, który sam również jest rodzajem wyrazistego gestu, wskazującego dokładnie, co chce z tych obrazów wydobyć [119]. Na ekranie widzimy zawsze ciało człowieka w zderzeniu z potężnym urządzeniem regulującym rytm życia społecznego, instytucją narzucającą konkretną sekwencję cielesnych ruchów i mierzącą czas ich wykonania. Ich właściwym tematem jest jednak co innego. W dynamicznie montowanych sekwencjach krótkich ujęć, które często podkreślają rytmizację procesu produkcji, Kazma poszukuje gestów jednostkowych, niepodległych, mimowolnie polemicznych wobec rzeczywistości, w jakiej się pojawiają. Za jego prekursora można uznać Charlesa Chaplina jako twórcę słynnej sekwencji z *Dzisiejszych czasów*, w której tempo taśmowej produkcji w fabryce staje się tak intensywne, że główny bohater filmu wpada w taneczny rausz, ostatecznie niszcząc niemal cały budynek.

Ali Kazma szuka w swych filmach nie tylko form przetrwania takich quasi-rewolucyjnych gestów, ale upatruje w każdym odchyleniu od taylorowskiej normy niemal mitycznej siły. Okazuje się, że ludzki gest jest w stanie przetrwać w świecie współczesnej kapitalistycznej produkcji pod postacią ornamentu. W ruchach robotników wytwarzających kryształy, urzędnika stemplującego dokumenty czy pracowników fabryki samochodów tkwi siła prawdziwej wirtuozerii, naddatek, który – choć wywołany przez rytm pracy – nie jest dla niego bezpośrednio konieczny, pozostaje niezagospodarowanym, ludzkim gestem wychylającym się poza swój czas. W filmie *Robot* (2013) praktyka ta osiąga poziom niemal apokaliptyczny: obserwujemy tu bowiem narodzinny gestów w sztucznym ciele projektowanego robota. W samym środku technologicznych eksperymentów możemy dostrzec odległe echo przypisanego ludzkim gestom wdzięku, tak jakby maszyny same zaczęły tęsknić do tego, co człowiek dawno już utracił. Albo jakby coś arcyłudzkiego mogło przetrwać jednak w tym, co prawdopodobnie zastąpi na tym świecie człowieka.

Syryjski kolektyw filmowy Abounaddara rozpoczął swą działalność niemal jednocześnie z wybuchem konfliktu zbrojnego, który dziś wstrząsa nie tylko całym krajem, ale dużą częścią świata. Kolektyw zajmuje się głównie produkcją krótkometrażowych filmów poświęconych życiu codziennemu w rzeczywistości naznaczonej przez wojnę, a twórcy nazywają swoją praktykę *emergency cinema*. Jeden z filmów, które znaleźć można na ich stronie internetowej⁴⁹, nosi tytuł *Młoty dla Damaszku*. Pokazuje kilku mężczyzn pracujących razem przy prostych zdobieniach w metalowej płaszczyźnie. Montaż podporządkowany jest coraz bardziej dynamicznej muzyce, dzięki której dramatyzm „akcji” wydaje się narastać. Minimalne środki dają jednak w efekcie gest o niezwykłej sile. Skupione twarze mężczyzn, proste, choć precyzyjne ruchy ich dłoni, wspólna praca – być może przetrwanie szaleństwa wojny jest możliwe nie tyle w formie ornamentu, ile w formie kondensacji, cielesnego opanowania? Być może w obliczu wojny domowej kilka ciał skupionych razem na tych samych ruchach dłoni stanowi obraz o niemal mesjańskim ładunku? Jeśli kiedyś kilka prostych gestów mogło ukazywać dramat przetrwania nie tylko konkretnego społeczeństwa, ale samej kultury, to coś takiego dzieje się właśnie w tym filmie.

49 www.abounaddara.com/anglais/films/o5en.html, dostęp z dnia 8 września 2016 roku.

Bibliografia:

- Agamben Giorgio, *Czym jest urządzenie?*, przeł. Jakub Majmurek, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Agamben Giorgio, *Uwagi o geście*, przeł. Paweł Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- André Emmanuelle, *Le cinéma, art (négatif) de la main*, w: *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, red. Emmanuelle Andre, Claudia Palazzolo, Emmanuel Siety, L'Harmattan, Paryż 2008.
- Balázs Béla, *Der Geist des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem 2001.
- Balázs Béla, *Wybór pism*, przeł. Karol Jung, Raoul Porges, WAI, Warszawa 1987.
- Bataille Georges, *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira/Flammarion, Genewa & Paryż 1980.
- Bazin André, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, WAI, Warszawa 1963.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Bloch Ernst, *Ślady*, przeł. Anna Czajka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bloch Ernst, *Szczęśliwa ręka*, przeł. Adam Lipszyc, „Krytyka Polityczna” 2007 nr 13.
- Brecht Bertolt, *Gestik*, tegoż, *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt nad Menem 1963.
- Brenez Nicole, *Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique*, w: *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, red. Antje Ehmman, Kodwo Eshun, Koenig Books/Raven Row, Londyn 2009.
- Clottes Jean, David Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. Anna Gronowska, WUW, Warszawa 2009.
- Control and Contingency. Excerpts from a Conversation Between Antje Ehmman, Harun Farocki and Volker Pantenburg*, w: *Berlin Documentary Forum 2*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2012.

Daney Serge, *Pérséverance. Entretien avec Serge Toubiana*, P.O.L., Paryż 1994.

Delluc Brigitte i Gilles, *Images de la main dans la prehistoire*, „Les Dossiers d'archéologie” 1993 nr 178.

Didi-Huberman Georges, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, Les Éditions de Minuit, Paryż 2010.

Elsaesser Thomas, *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*, w: *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, red. Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

Farocki Harun, *Wyjście robotników z fabryki*, przeł. Mikołaj Ratajczak, „Krytyka Polityczna” 2013 nr 35–36.

Friedlander Eli, *Gesture: Benjamin and Brecht*, w: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, red. Gad Kaynar, Linda Ben-Zvi, Tel Aviv University, Tel Awiw 2005.

Jameson Fredric, *Brecht and Method*, Verso Books, Nowy Jork & Londyn 1998

Joubert-Laurencin Hervé, *Le sommeil paradoxal. Écrits sur André Bazin*, Éditions de l'oeil, Montreuil 2014.

Kessler Frank, *Anmerkungen zur Geste im frühen Film*, w: *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, red. Reinhold Göring, Timo Skrandies, Stephan Trinkaus, Transcript Verlag, Bielefeld 2009.

Kracauer Siegfried, *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. Cezary Jenne, w: *Wobec faszyzmu*, red. Hubert Orłowski, PIW, Warszawa 1987.

Kracauer Siegfried, *Travel and Dance*, w: tegoż, *The Mass Ornament. Weimar Essays*, przeł. Thomas Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge & Londyn 1995.

La Grotte Chauvet: L'art des origines, red. Jean Clottes, Éditions du Seuil, Paryż 2001.

La Politique des auteurs. Textes, red. Antoine de Baecque, Gabrielle Lucantonio, Cahiers du cinéma, Paryż 2001.

Laming Annette, *Skarby w grocie Lascaux*, przeł. Mieczysław Bibrowski, PWN, Warszawa 1968

Loraux Patrice, *Les sous-mains de Marx: Introduction à la critique de la publication politique*, Hachette, Paryż 1986.

Lukács Georg, *Forma roztrzaskana o życie: Søren Kierkegaard i Regine Olsen*, przeł. Czesław Tarnogórski, w: tegoż, *Pisma krytyczno-teoretyczne*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

Merleau-Ponty Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, w: tegoż, *Sens et non-sens*, Les Éditions Nagel, Paryż 1966.

Mondzain Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, Paryż 2007.

Mondzain Marie-José, *Images (à suivre)*, Bayard, Paryż 2011.

Pantenburg Volker, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006.

Pfaller Robert, *Ästhetik der Interpassivität*, Philo Fine Arts, Hamburg 2008.

Rougemont de Denis, *Penser avec les mains*, Gallimard, Paryż 1972.

Rudenski Dyk, *Gestologie und Filmspielerei. Abhandlungen über die Physiologie und Psychologie des Ausdrucks*, Hoboken-Presse, Berlin 1927.

Simulations and stimulations

Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska

Padraic Kenney in his book *Rebuilding Poland: Workers and Communists* identifies the strike in the factories in Łódź from September 1947 as a key moment for the Polish workers' movement. Although the strike ultimately ended in a disaster, launching a wave of repression against the workers, it was, however, an event that showed "the labor community at the peak of its strength in communist Poland"¹. According to sources, 825 workers' strikes took place from April 1945 to December 1949 in Poland, and 306 of these took place in Łódź². The protests were associated with the politics of the Communist Party, who were trying to take over the factories set up after the war by the workers themselves. Together with the disastrous economic conditions, this overt violence against the social class, exalted by propaganda, led to a gigantic wave of strikes. And so, in this brief moment in the history of the workers' movement, an agential entity appeared – the worker, who from being an ideological figure and an avant-garde fantasy was transformed for just a moment into an embodied and acting mass. The corporality of this figure was brilliantly captured by Kenney, describing the course of the strike in Łódź, which started on 12 September in the Poznański factory:

¹ Padraic Kenney, *Rebuilding Poland. Workers and Communists, 1945–1950*, Cornell University Press, 1997, p. 121.

² V. Łukasz Kamiński, *Strajki robotnicze w Polsce 1945–1948: próba bilansu*, "Dzieje Najnowsze", 1997, issue 29/4, pp. 47–56.

So far other workers had been able to keep party-member workers from breaking the strike, but now trucks from PPR headquarters rounded up Poznański's PPR (Polska Partia Robotnicza) members from their homes in the middle of the night. They were brought to party headquarters where they were coached in their duties, then transported to the factory gates for the first shift. The plan backfired; the rumor mill quickly interpreted the roundup as mass arrests. The same day, a local PPR activist and former member of Poznański's factory council came to the mill to agitate; surrounded by angry workers he struck and pushed one. In the ensuing confusion some twenty-seven women staged a mass fainting – as PPR investigators suggested, probably simulated. This moment of unusual leadership electrified the strike. The women who fainted defused a tense situation, turning attention to reviving the 'unconscious' women. At the same time, fainting had the effect of magnifying the incident, lending an aura of mass violence to what may have been a slap on the cheek. Fainting also asserted control of factory space by demonstrating workers' right to do as they pleased at their factory, even to lie unconscious³.

Workers fainting undoubtedly embodied the peak moment in the development of the workers' movement, pointing with its demonstrative even overtly provocative behaviour towards a radical change in the political concept of ownership in post-war Poland. Simultaneously, to underline the will to create and the right of possession (acquired through the emancipation of the working class) they revealed themselves as a doubled Other – a worker and a woman. As a tool of political protest, they chose the gesture of reconstructing the nineteenth century discourse surrounding hysteria, which intertwined the idea of the emancipation of women with an insidious simulation. Because of the medical methods applied during the times of industrialisation, which consisted of reconstruction of the behaviours classified as hysterical, and the photographic documentation accompanying these procedures making classification possible, therefore controlling the main symptoms of hysteria, an image of female hysteria was created as a non-verbal theatre of the body. Captured on the famous

3 Padraic Kenney, *Rebuilding Poland ...*, p. 126

photographs from the Sâlpetrière hospital, the hysterical body was preserved as a body overcome by silent convulsions, loss of consciousness, muscle spasms, sweeping movements, contortions of the body and exaggerated gestures. Hysteria, which in nineteenth century culture functioned above all as a synonym for the imitation of other diseases and for leeching off the behaviour of others, represented in fact a hidden form of protest against the traditional patriarchal culture, and at the same time a way of crossing the boundary of social taboo⁴.

As described by Kenney, the perspective of the collective fainting by women – even if it was a pure simulation – can be acknowledged as a form of political protest of the female employees of the Łódź factory. This event points simultaneously at the most important elements of identity, which are the object of interest of the texts gathered in this book. The strategy of hysteria used by protesting women is after all performative – if not simply theatrical – and raises awareness that the workers' movement can be looked at and studied through the actions of the body; a body, whose memory transcends the available documents and the traditional archived sources. Referring to the memorial aspects of the hysterical body, which always plays something that has already happened, Sigmund Freud asserts that attempting to understand this particular state of the body, it is necessary to adopt "the method of anamnestic investigation"⁵. Duplicating and multiplying meaningful gestures establishes the worker as a multiplied entity, not-individual, whose identity is not exhausted by symbols, texts, metaphors and language, but is constantly performed, repeated and replayed in the bodies. From this comes the conviction that the worker is not only a subject of history from which he was successfully repressed but also a subject of the performances of memory – the past written and repeated in the body and through the body.

The scene of the collective protest of the workers perfectly demonstrates that the body – in spite of the cultural superstition

4 V. Lisa Appignanesi, John Forrester, *Freud's Women*, Phoenix, 2005.

5 Sigmund Freud, *The Aetiology of Hysteria*, in: S. Freud, *Complete works*, Ivan Smith, 2018, p. 407.

proclaiming its ephemerality and inability to leave a permanent mark – can represent an effective medium of memory and that bodily practices can be understood as a special form of recording, storing and actualising history. The political power of the incident mentioned by Kenney was caused above all by the female workers replaying the cultural phantasm of the revolutionary mass. Throughout the nineteenth century, conservative thinkers had adopted the belief that the hysteria of mass revolution was a radical form of threat for the capitalistic bourgeois order. Not only – as Thomas Carlyle tried to convince – was the revolution supposed to represent a manifestation of social pathology, a condition deeply rooted in the body, but also the unidentifiable mass was considered to be hysterical. Furthermore – according to the cultural construction of femininity – the mass was subjected then to hysterisation. Even at the beginning of the twentieth century, there was a deep conviction that the mass “can’t be captured in a state different than that of pseudo-emancipation or half-subjectivity – as something unclear, labile, undifferentiated, driven by stimuli of mimic and epidemic, both feminine and faun like, pre-explosive”⁶.

As a result of the intermingling medical, psychoanalytical and sociological discourse at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, a repressive picture of hysteria was first created as being based on a simulation of female sexually-oriented illness, and then as a phenomenon allegedly inherently characterising the proletariat. In this cultural phantasm, one can observe above all the negation of the emergent new acting entities of history – women and workers. It was not surprising then, that after the 1917 revolution, an attempt to deny the existence of the new identities transformed itself into a permanent fear of repeating the “hysteria of the revolutionary mass”. The thing they wanted to portray exclusively as a simulation, or apparently a calculated simulation, turned out to be a force actively changing history. Looking from this perspective, played out almost half a century

later after the October Revolution and in a totally altered geopolitical coordinate after the Second World War, the collective performance of fainting worker-women can be considered not only as a simulation, but also as a stimulation. This scene represented both the conscious playing of the theatre of hysteria with the help of a model rooted in culture as well as a legible political gesture of stimulation and encouragement to act by referring to the performative practices of the public participation of the workers. This correlation of simulation and stimulation was undertaken in the extraverbal dimension, and the body became its medium as a site of the emancipation of modern identity and a manifestation of its cultural memory.

This book came about as a reflection on the body as a type of document of the history of the workers’ culture. In the texts collected in this volume, we put forward a research perspective focused primarily on the historical and political dimension of corporality, attempting to verify the state of research on the history of the Polish workers’ movement from the end of the nineteenth century to the fifties of the twentieth century from the perspective of performance studies. The adoption of this point of view is related in particular with those fields of studies and activities that are interested in the historically changing practices of public participation (from workers’ theatres to strikes and demonstrations) used by the workers and serving to shape the identity of this movement. In the reconstruction of the workers’ culture through the prism of the performances of memory, a crucial role is played by the study of the mediation processes, including also methods in which theatre and theatricality are embedded in other arts – photography, film, architecture, literature, often resulting in the domination in these media of the tendency to stage a situation, to expose the corporality, to create an effect of directness inherent to the theatre, and finally resulting in the neverending oscillation between illusion and disillusion. The specific understanding of performativity is extracted from the analysed works of art and social facts, which we define as “theatricality in the media dimension”. This perspective makes it possible to emphasise theatricality in “different” artistic practices not so much in reference to theatre

⁶ Peter Sloterdijk, *Pogarda mas. Szkic o walkach kulturowych we współczesnym społeczeństwie*, trans. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2003, p. 11.

as an art based on direct experience, but rather in reference to the philosophical view of theatricality as being between the escaping functionality of any certainty, any kind of permanent nature or theoretical unifying reflection.

An important reference point here is the concept of Samuel Weber, who in the book *Theatricality as Medium* saw, in the thinking derived from stage practice, an alternative for the totalizing philosophical tradition of the West, which is constructing permanent identities, excluding otherness, based on a metaphysical presence⁷. Following in his thoughts, we notice in a proper theatrical mediation between the concealing and revealing, the truth and the fiction, in the neverending circulation between production and reception, between the simultaneity of being here and being there, the fundamental vehicle for the heterogeneity of art and its tendency to destroy the identity, the arousing of suspicion and the reminiscing of the relational position adopted by us as receivers. This kind of view of theatricality appears to be particularly close to the idea of the correlation between simulation and stimulation that we proposed. It makes it possible to notice in the theatricality not so much the manifestation of the capitalist world of appearances, but also practices of a subversive nature, against the political order of the economy.

In *The Worker. Performances of Memory*, we put forward therefore the postulate of another interpretation of the processes of simulation other than that which was proposed in the theory of simulacra by Jean Baudrillard, who stated, that “Simulation is no longer that of territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal”⁸. Furthermore, according to Baudrillard: “The real is produced from miniaturized units, from matrices, memory banks and command models – and with theses it can be reproduced an indefinite number of times.”⁹ In our opinion, in this redundant, excessive, repetitive and autoreferential nature of simulation is

7 V. Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, 2004.

8 Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, trans. Sheila Faria Glaser, in: J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1994, p. 1.

9 *Ibidem*, p. 2.

hidden not so much the violence of the code, which can only be tampered with by “catastrophicality” and “play against death” or “playing further than the system permits”¹⁰, but also the potential of the performative reconstruction and the actualising of the past. The research project of the performances of memory return therefore towards the marks of the past in order to be able to construct a new vision of the future. We propose to break the category of simulation, understood as a production of non-reality, by acknowledging the corporal agency, close – in this dimension – to somaesthetics by Richard Shusterman. In his opinion, it is precisely the acknowledgement of the violence in the body, discovering its marks in one’s own reflexes and gestures, playing the violence to which one is subjected, and so one’s own kind of hysterical simulation makes it possible to effect real change.

The concept of theatricality embracing the tension between simulation and stimulation challenges in this way the aesthetic systems, making it possible, and for which we hope, to develop a transdisciplinary perspective to the research on both the artistic phenomenon as well as the social and political ones. Hence, in this book there are texts that represent not only different approaches, methodologies and research perspectives, but also scientific disciplines interpreting the category of performativity in a different way. We present the figure of the worker and its performances of memory from the point of view of cultural studies, philosophy, art history, theatre studies and musicology. We begin with the original scene of the accident, and then we review the Warsaw cabaret scene of the early twentieth century, the theatrical and artistic avant-garde circle, the socialist realist cultural projects, modernist kitchen designs, workers’ sport and proletarian art, to end with a reflection on gestures in films. In this way, we wish to propose a multifaceted, and at the same time fragmentary and distracted perspective, which would make it possible to extract from the documents, narrations and visual presentations, the still problematic and poorly recognised figure of the worker

10 Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, in: J. Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford University Press, 2002, p. 123.

in Polish culture. These texts not only fit into the methodological postulates formulated above, but they themselves become the performances of memory, in which the authors try to reproduce history, where the fundamental medium remains the body and gestures – captured in fragmentary relations, snapshot images and individual scenes.

The book starts with the article written by Dorota Sajewska *The factory as a crime scene. Reconstructions*, in which the author analyses the difference between the first ever cinematic scene of workers leaving a factory with the scene of the accident in the factory, which according to Sajewska defines the threshold for modern theatre, influencing its shape and development from the position of what is deeply repressed. The accident in the factory is that which cannot be shown, that which always remains beyond the narrative and beyond the picture. As the original scene of the revolution, it was removed from its imaginary domain to avoid the reproduction of the individual trauma. The worker is not a figure of a victim – he is established in the collective action, the collective exit from the condition imposed upon him. For the modern theatre, the scene of the accident in the factory becomes the matrix of thinking through the scene of a street accident, recalled by Konstanty Stanisławski, and thoroughly described by Berthold Brecht. The accident, in the opinion of the author, does not yield itself to theatricalisation, but to a performative reconstruction, which in giving the stage to its victims and, in this meaningful displacement, establishes the revolutionary and ethical dimension of the twentieth century theatre.

Agata Adamiecka-Sitek in the article *Human machines and street meat – cabaret as a factory of desire* draws attention, on the other hand, to the area of theatrical culture at the end of the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century, which is consistently overlooked in historical research studies. The urban cabaret, the place of the formation of new cultural patterns, especially those connected with gender and sexuality, is viewed by the author in tension between its oppressive dimension and its subversive potential. The female bodies exhibited for show and politicised in the often very bold narrative offered by

the cabaret, are bodies defined as “proletarian” – belonging to the lowest category in the hierarchy of the world of theatre and art. As such, they are playing the duplication, reproduction, spiritlessness machinery of their own condition and the “meat” of street reality, revealing the numerous though not obvious relationships between the world of cabaret and the factory.

In *The rotting world and tomorrow's culture. The ideas of the Proletkult and the revolutionary movement in Poland*, Tadeusz Koczanowicz presents a vision of Stanisław Ignacy Witkiewicz's revolution included in the formula of “the rotting world” together with the ideas and realizations of the proletarian theatre – “the theatre of tomorrow” – in Soviet Russia and Poland. The author analyses the idea of the Proletkult in the context of engaging artists in the workers' culture and the potential of sustaining the revolutionary energy of the working gestures in art. The characters around which Koczanowicz builds his narrative are Witold Wandurski and Jan Hempel – active innovators of the idea of the workers' theatre in Poland in the interwar period. To make a detailed analysis of Witold Wandurski's idea, Katarzyna Dudzińska focused in turn in the article *How to “distort the theatre”? The construction of the proletarian theatre in “Dźwignia [Lever]”*. The concept of the proletarian theatre is reconstructed using Wandurski's text and the spectacles performed within the sphere of the Workers' Stage in Łódź. The author exhibits Wandurski against an avant-garde background, his fascination for Majakowski, and in a biographical context. “The distorted theatre” becomes here a formula of the modernity project arising from the revolutionary gesture and attempts to find a suitable language for modern acting.

The article by Dorota Sosnowska *How to make a workers' theatre? “Brygada szlifierza Karhana” (The Karhan Grinder Brigade) at the New Theatre* concerns the beginnings of the socialist realist theatre and the situation of the Polish workers just after the Second World War. The premiere of *Brygada szlifierza Karhana* in the New Theatre in Łódź in 1949, hailed as the one and only successful socialist realist spectacle in the history of the Polish theatre, viewed through the prism of the available documentation,

turns out to be an event saying more about the audience of that time than about socialist realism and the theatre. The eyes of all of the reviewers looked anxiously at the “mass” sitting in the audience, who had precisely in 1947 brought 20 factories in Łódź to a standstill by going on strike. Presenting the reception of *Brygada...* by the workers and the reviewers, the author puts forward the theory that, contrary to appearances, it was not the “one and only successful socialist realist spectacle”, but rather a successful attack on romanticism and its place in Polish theatre. Referring to *Przeżniona rewolucja (The Overslept Revolution)* by Andrzej Leder, Sosnowska writes about overslept socialist realism, in which the worker is only a superficial accessory in the battle with the romantic paradigm.

Continuing the reflection on socialist realism, Sławomir Wieczorek presents in the article “*The Pafawag dancing with confectinary*”. About the worker’s opera in Wrocław the unknown story of the project by Stanisław Drabik – a singer, a director and an organiser of operas, who in 1947 began work on the creation of the Workers’ Opera in Wrocław. The author tracks the fortunes of the undertaking, right up to the premiere of Stanisław Moniuszko’s *Flis* prepared by the group. The production performed by the worker singers and dancers was intended to celebrate the Congress of the Workers’ Parties Unification in 1949. However, because Drabik’s spectacle commenced with collective prayers and the performers did not know how to sing the Internationale Anthem at the end, the life of the workers’ opera came to an end on the very day of the first performance. On the basis of a small number of documents, Wieczorek undertakes also an attempt to reconstruct the experience of the participants – singing and dancing in the workers’ opera. From this perspective, Drabik’s text assumes an unexpected social dimension.

In the next article, *WSM (Warsaw Housing Association) A flat as an algorithm*, Katarzyna Uchowicz reconstructs the architectural idea accompanying the building of the famous workers’ housing estate of the Warsaw Housing Cooperative in Żoliborz and Rakowiec in the 1930s. Concentrating on the kitchen design by Barbara Brukalska, Uchowicz shows the ideas of corporality

arising out of Taylorism as well as out of the avant-garde theatre of that time, adopted as an architectural solution. At the same time, she draws attention to the complex position of gender in Brukalska’s vision emanating from the processes of architectural modernisation. The text treats architecture as a kind of “remain”, from which one can read the manner in which the bodies of women workers functioned.

Przemysław Strożek in the article *The worker is a soldier of the revolution. The propaganda of the Internationale Red Sporting in the Russian and Czech avant-garde projects of 1921–1928* describes the connection of the idea of workers’ sport and workers’ Olympics with the avant-garde artistic movement of the constructionists. He analyses the aesthetics accompanying the sporting propaganda and shows its entanglement both in the problems of the contemporary art of those times as well as in politics. The athletic bodies of the workers now become the matrix for formal and aesthetical solutions, attempting to capture in art the revolutionary quality of the active body. Simultaneously, however, the enormous scale of the sporting events, the educational aspect of taking part in sporting activities and also its oppressive dimension are connected with totalitarian ideas. The worker’s body now becomes the field for tracking the tension between avant-garde art and politics.

The anthology ends with Paweł Mościcki’s *Film gestures in the age of its technical reproduction*. The film gesture – associated with cutting in the editing process – becomes a metaphor of the gesture of the body working next to the machine. Studying a variety of films and artistic images of work, Mościcki carefully watches the tension between the body and the machine, between the human and the inhuman. He analyses their mutual immersion in their work, which moving away from the factory, sculpts the cinematic image of the body in the shape of the workers’ body. Even the machines, by reproducing human gestures, become a mark of the working body.

The book *The Worker. Performances of Memory* as a collection of a diverse range of opinions, narratives and sources is not so much a presentation of the state of knowledge on the subject of

the Polish workers' culture, but rather an attempt at sketching out the research area, in which both the subject of research and the theory of its capture are crystallised. In a state of constant tension between the source material and the theoretical reflection, the articles build a distributed perspective of the performances of memory. Within this scope, the fainting workers repeat their agential gestures in a neverending loop, making it possible to re-discover their history in the bodies and gestures of contemporary working people. As reported by "The Guardian"¹¹, in 2016, a wave of mass faintings¹² was reported among the female workers working in Cambodian factories producing clothes and sports equipment for well-known Western brands. In one of the factories, 27 women fainted at the same time, as if on demand, and at the same time as a sign of protest, demonstrating their dissatisfaction – in the same way as took place more than a half a century ago in the factory in Łódź – through lying unconscious. The abysmal working conditions were once again responsible for this "epidemic of hysteria". Without appropriate legal regulations, the temperature in the Cambodian factories could exceed 36 degrees Celsius. Female workers working 10 hours a day were hungry and exhausted. An additional fact is that employment on short-term contracts introduces an important stress factor. The medical sociologist, Robert Bartholomew, quoted by "The Guardian", claims that there exists a striking resemblance between the wave of faintings in contemporary Cambodia and nineteenth century Great Britain, and he calls the temporary loss of consciousness by women "unconscious political resistance"¹³. In the loop of reconstruction, we can see the fainting of contemporary female workers as a repetition of the political gestures of the past – even though they are divided by history, social and economic context, and even continents. In the perspective of the performances of memory, the body turns out to be, however, a medium of repetition and of the

past, which unexpectedly and explosively, is actualised in it. This constant sensitivity of the contemporary practising of history is precisely what we are proposing, within the scope of this book, with the hope that it will open new fields of thinking not only about the past but also about the present.

11 *Cambodian female workers in Nike, Asics and Puma factories suffer mass faintings*, "The Guardian", www.theguardian.com/business/2017/jun/25/female-cambodian-garment-workers-mass-fainting, [accessed 4.07.2017].

12 In November 2016 alone, 306 faintings were recorded.

13 *Cambodian female workers...*, op. cit.

Noty o autorkach i autorach

AGATA ADAMIECKA-SITEK – kulturoznawczyni, teatrolożka, krytyczka teatralna, redaktorka. Zajmuje się problematyką gender, cielesności i polityczności sztuki. Autorka książki *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym* (2006), redaktorka wielu książek o polskim teatrze i kulturze przedstawieniowej. Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych w czasopismach i tomach zbiorowych. Członkini zespołu redakcyjnego pierwszego wydania *Tekstów zebranych* Jerzego Grotowskiego (2013). Redaktorka internetowego pisma naukowego „Polish Theatre Journal” (polishtheatrejournal.com). Pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie kieruje Działem Naukowo-Wydawniczym. Jest adiunktką na Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Jako dramaturżka stale współpracuje z reżyserką Martą Górnicką w projekcie Chór Kobiet.

KATARZYNA DUDZIŃSKA – absolwentka kulturoznawstwa i filozofii na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW.

Tadeusz Koczanowicz – absolwent Instytutu Kultury Polskiej oraz Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Studiował również na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie oraz na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie. Doktorant w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW. Redaktor działu Teatr kwartalnika „Res Publica Nowa”. Pracował

jako dramaturg przy produkcjach realizowanych przez Korporację Teatralną, Muzeum Historii Żydów Polski POLIN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego oraz Komunę // Warszawa.

PAWEŁ MOŚCICKI – filozof, eseista i tłumacz, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Interesuje się współczesną filozofią, różnymi dziedzinami sztuki (literatura, teatr, kino, sztuki wizualne), a także krytycznymi dyskursami politycznymi. Członek redakcji kwartalnika „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Redaktor tomu Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna (2007) oraz autor książek: Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej (2008), Godard. Pasaże (2010), Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena (2013), My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy (2015), Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego (2016), Migawki z tradycji uciśnionych (2017), Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości (2017).

DOROTA SAJEWSKA – adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, od roku akademickiego 2016/2017 Assistenzprofessorin für Interart (Osteuropa) na Uniwersytecie w Zurychu. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi źródeł i archiwów, dokumentacji teatru i performansu. Autorka tekstów o teatrze, scenariuszy teatralnych oraz monografii: „Chore sztuki”. Choroba/tożsamość/dramat (2005), Pod okupacją mediów (2012); współredaktorka i współautorka antologii RE//MIX. Performans i dokumentacja (2013), redaktorka serii wydawniczej Teatru Dramatycznego (2009–2012) oraz współtłumaczka książki Hansa-Thiesa Lehmana Teatr postdramatyczny (2005, 2009). Jej ostatnia książka Nekroperformans (2016) poświęcona jest kulturowej rekonstrukcji cielesności żołnierza Wielkiej Wojny.

DOROTA SOSNOWSKA – kulturoznawczyni, adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się zagadnieniami związanymi z

teatrem i performansem, szczególnie w perspektywie dokumentacji, pamięci i archiwum. Autorka książki Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości (2014). Zaangażowana w projekty naukowe związane z tematyką dokumentacji i jej medialności (Źródła i mediacje), przedmiotu performatywnego (Maska w kulturze współczesnej Europy) oraz performansu i pamięci (Performanse pamięci).

PRZEMYSŁAW STROŻEK – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, badacz włoskiego futuryzmu, polskiej awangardy, podstaw globalnego modernizmu i sztuki współczesnej. Stypendysta Fulbrighta na University of Georgia (Athens, GA), Isreal Academy of Sciences (Tel Aviv) i Accademia dei Lincei (Rzym), Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej oraz MNiSW w kategorii wybitnego młodego naukowca. Jest autorem kilkudziesięciu artykułów naukowych, pierwszej monografii o recepcji włoskiego futuryzmu w Polsce: Marinetti i futuryzm w Polsce (1909–1939). Obecność – kontakty wydarzenia (2012), a także książki o niemieckim dadaizmie: Nic, to znaczy wszystko. Interpretacje niemieckiego dada (2016). Obecnie prowadzi badania na temat związków sztuki awangardowej ze sportem w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1918–1939 finansowane przez Narodowe Centrum Nauki.

KATARZYNA UCHOWICZ – historyk sztuki, pracownik Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce w Instytucie Sztuki PAN. Przygotowuje dysertację doktorską Bohdan Lachert (1900–1987) jako architekt i teoretyk architektury pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Szczerskiego. Kieruje projektem badawczym Ariergarda modernizmu. Katalog zespołów archiwalnych pracowni projektowych Bohdana Lacherta (1900–1987) i Józefa Szanajcy (1902–1939) finansowanym przez Narodowy Programu Rozwoju Humanistyki. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje architekturę modernizmu, środowisko artystyczne awangardy oraz powojenną twórczość eksperymentalną.

SŁAWOMIR WIECZOREK – ukończył kulturoznawstwo i muzykologię, adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor monografii *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*. Interesuje się historią muzyki i audiosfery XX wieku, relacją muzyki i polityki oraz perspektywami muzykologii kulturowej. Związany z pismami „Res Facta Nova” oraz „Audiosfera. Koncepcje–badania–praktyki”.